GÖTEBORGS
L. VETENSKAPS- OCH VITTERHETS-SAMHÄLLES
HANDLINGAR

FEMTE FÖLJDEN. SER. A. BAND 6. N:o 5.

R KANONESTAFELN EINES ÄTANTIKEN EVANGELIEN-BUCHES

VON

CARL NORDENFALK

GÖTEBORG
WETTERGREN & KERBERS FÖRLAG

Pris Kr. 3: —

GÖTEBORGS
KUNGL. VETENSKAPS- OCH VITTERHETS-SAMHÄLLES
HANDLINGAR
FEMTE FÖLJDEN. SER. A. BAND 6. N:o 5.

VIER KANONESTAFELN EINES SPÄTANTIKEN EVANGELIEN-BUCHES

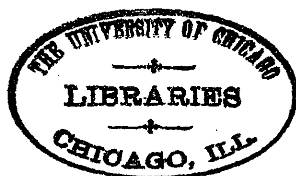
VON

CARL NORDENFALK

MIT 18 TAFELN

VORGELEGT AM 13. SEPTEMBER 1937

GÖTEBORG 1937
ELANDERS BOKTRYCKERI AKTIEBOLAG


THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARIES
CHICAGO, ILL.

INHALTSVERZEICHNIS.

VORWORT

Die erhaltenen Denkmäler der spätantiken und mittelalterlichen Buchmalerei würden, wenn man sie in chronologischer Ordnung aneinanderreihte, einen auf die Spitze gestellten Kegel bilden, der nach oben mit der um 1400 mächtig zunehmenden Masse der *livres d'heures* fast ins Unermeßliche anschwillt, unten aber mit den wenigen spätantiken Miniaturhandschriften ansetzt. Der Forscher, der heute die Spitze des Kegels zur Bearbeitung absondert, betrachtet es als eine Selbstverständlichkeit, daß er es mit einem im wesentlichen längst bekannten Primärmaterial zu schaffen habe.

Es bedeutete deshalb eine große Überraschung, in einer der vielbesuchtesten Handschriftensammlungen Europas auf das Fragment eines illuminierten spätantiken Evangelienbuches zu stoßen, dessen wirkliches Alter die Forschung bisher übersehen hatte. Es handelt sich allerdings um ein wenig beachtetes Denkmal. Die beiläufigen Erwähnungen, die es in der bisherigen Literatur gefunden hat, zeigen, daß die betreffenden Autoren es für eine frühmittelalterliche Kopie gehalten haben. Demgegenüber unternimmt die folgende Untersuchung zu beweisen, daß es sich in Wirklichkeit um ein spätantikes Original handelt.

Um bei der Erörterung dieser Datierungsfrage nicht in der Tretmühle des Spezialistentums befangen zu bleiben, wurde eine Ableitung der für das Problem entscheidenden grundsätzlichen Unterschiede zwischen spätantiker und frühmittelalterlicher Gestaltungsweise versucht. Ich bin der Überzeugung, daß der auf diese Weise gewonnene Weg zur Lösung weiterer Problemkreise richtungsweisend sein kann, ja daß sich auf allen Gebieten neue Erkenntnismöglichkeiten eröffnen, wenn wir in ähnlicher Weise die strukturalen Grundverschiedenheiten zwischen der spätantiken und der frühmittelalterlichen Formauffassung zu bestimmen versuchen. Von diesem Gesichtspunkt aus wird die Untersuchung vielleicht ein methodisches Interesse nicht nur für den engeren Kreis der Miniaturenforscher besitzen können.

Von den Handschriften, die in dieser Abhandlung näher erörtert werden, habe ich die in der Biblioteca Apostolica Vaticana, im British Museum, in der Bibliothèque Nationale, in der Biblioteca Laurentiana, in der Schatzkammer von St. Bavo zu Gent und im Trierer Domschatz dank dem Entgegenkommen der betreffenden Vorsteher ein oder mehrere Male untersuchen können. Von der Theodulf-Bibel der Kapitelbibliothek zu Le Puy stellte mir der Leiter der päpstlichen Vulgata-Kommission, Dom GEORGES GRAND, O. S. B., Aufnahmen zur Verfügung. Professor F. SAXL und Dr. R. WITTKOWER verdanke ich es, daß für die Abbildungen der Londoner Handschriften Aufnahmen des Warburg Institute in London benutzt werden konnten. Dr. P. L. GANZ hatte die große Freundlichkeit, den Text sprachlich durchzusehen. Allen diesen Förderen meiner Arbeit spreche ich meinen wärmsten Dank aus.

Göteborg in September 1937.

Carl Nordenfalk.

I. Einleitung.

Was die Anfangsphase der karolingischen Renaissance bei näherer Betrachtung so zwiespältig erscheinen läßt, ist die Unmittelbarkeit mit der in ihr Neuschöpfung und Nachahmung nebeneinanderstehen. Wir können dies nirgends besser beobachten als in der frühkarolingischen Schrift, wo neugeprägte Minuskel und nachgebildete Kapitalschriften mit der gleichen Selbstverständlichkeit nebeneinander verwendet werden. Aber auch in der Buchmalerei besteht am Ende des VIII. und Anfang des IX. Jahrunderts ein ähnlicher Gegensatz zwischen den Zierbuchstaben einerseits, den Deckfarbenbildern und den Zierrahmen andererseits.[1]) Allerdings waren bei der Buchmalerei die geschichtlichen Voraussetzungen andere als bei der Schrift. Initialen und Miniaturen bilden ja geschichtlich ungleichaltrige Ausdrucksmittel. Bei der Initialornamentik war der Künstler selbständig nolens volens — weil hier die Spätantike ihm wenig Anregung bieten konnte[2]) und weil er hier von einer lebendigen frühmittelalterlichen Formtradition unmittelbar getragen war. Bei der figürlichen Darstellung dagegen konnte ihm zuerst nur eine retrospektive Einstellung vorwärts helfen. Köhler hat es als das allgemeine Entwicklungsschema einer karolingischen Schule aufgestellt, daß die Künstler zuerst nach bestem Vermögen die spätantiken Vorlagen nachahmen und erst auf der Grundlage der dadurch gewonnenen Erfahrungen zu selbständiger Umbildung und Weiterentwicklung der Bildtypen fortschreiten.[3]) Das Erstaunliche ist dabei

---

[1]) Besonders fühlbar wird dieser Gegensatz, wo eine Deckfarbenminiatur und ein grösserer Zierbuchstabe auf zwei sich gegenüberstehenden Seiten zusammentreffen, wie z. B. in dem turonischen Evangeliar zu Stuttgart, Landesbibl. II, 40; vgl. W. Köhler, Die karolingischen Miniaturen I:2, Berlin 1933, S. 9.

[2]) Den einzigen mir bekannten Fall, wo karolingische Initialornamentik eine spätantike Vorlage verarbeitet, stellen die Zierbuchstaben des turonischen Rahmentypus dar, die offenbar von einer römischen Initialhandschrift in der Art des sog. Vergilius Augusteus (Berlin, Staatsbibl., lat. fol. 416 + Vatikan, Vat. lat. 3526) angeregt sind.

[3]) W. Köhler, Die karolingischen Miniaturen I: 2, Berlin 1933, S. 306.

die kühne Sicherheit, mit der man schon das erste Mal die wesentlichen Stilqualitäten der alten Vorbilder zu treffen versteht. Es genügt, an Werke wie das Lebuinus-Evangeliar zu Gent,[1]) das Krönungsevangeliar in Wien[2]) oder den Terentius Vaticanus[3]) zu erinnern. Man findet in der frühkarolingischen Buchmalerei innerhalb einer Zeitspanne von wenigen Jahrzehnten eine wahre Musterkarte der wichtigsten Stilphasen der spätantiken Malerei von 350 bis 750 n. Chr.

Die karolingische Renaissance war aber nicht die erste in der frühmittelalterlichen Kunst nördlich der Alpen. Eine nicht weniger erstaunliche Assimilationsfähigkeit — sowohl in der Wiederholung spätantiker Bildvorlagen, wie in der Nachahmung spätantiker Schriftarten — kennzeichnet schon jene merkwürdige Protorenaissance Nordenglands um die Wende des VII. Jahrhunderts, die u. a. den Codex Amiatinus hervorbrachte. Die ersten acht Blätter dieser Handschrift enthalten ja Ornamentrahmen und Deckfarbenbilder, die von verschiedenen Sachverständigen für Bruchstücke von Cassiodors *Codex grandior* gehalten worden sind und die doch — zu dieser Überzeugung hat mich von entgegengesetzten Erwartungen das Studium der Handschrift an Ort und Stelle bekehrt — nur englische Nachahmungen dieser spätantiken Vorlage sein können[4]).

Stilistisch bildet diese z. T. fälschungsartig geschickte Nachbildung spätantiker Vorbilder ein vollkommenes Gegenstück zu jener formsicheren Verwendung antiker Kapitalschriften, denen man nicht nur im Codex Amiatinus, sondern auch in anderen nordenglischen Handschriften aus dem Anfang des VIII. Jahrhunderts begegnet.[5]) Man hat zuerst beide Erscheinungen dadurch zu erklären versucht, daß man sie der Mitarbeit südländischer (italienischer oder griechischer) Emigranten zuschrieb. Was die Schrift betrifft, hat aber die paläographische Forschung der letzten Zeit diese Erklärung grundsätzlich abgelehnt[6]), und ich glaube, daß die Kunstgeschichte

---

[1]) W. Köhler, Die Denkmäler der karolingischen Kunst in Belgien (Belgische Kunstdenkmäler, hersg. v. P. Clemen I) München 1923, Taf. 2—3, Abb. 10—15.

[2]) J. V. Schlosser, Die Schatzkammer des Allerh. Kaiserhauses, Wien 1918, Taf. I—II, A. Boinet, La miniature carolingienne, Paris 1913, Pl. LVIII—LIX.

[3]) L. W. Jones und C. R. Morey, The Miniatures of the Manuscripts of Terence, Princeton 1930—32.

[4]) Siehe die Exkurse S. 40—42.

[5]) Z. B. in dem kleinen Johannesevangelium der Stonyhurst College, in den dem Utrechtpsalter beigehefteten Fragmenten u. a.

[6]) E. A. Lowe, Codices latini antiquiores II, Oxford 1935, p. XVII.

ihrer Schwesterdisziplin darin zu folgen hat. So rätselhaft Miniaturen wie diejenigen am Anfang des Codex Amiatinus unter den heute erhaltenen Denkmälern der Buchmalerei des VII.—VIII. Jahrhunderts auch wirken, so verraten sie schließlich doch in Kleinigkeiten, daß sie nur vor einem nordischen Kopisten angefertigt sein können.[1]) Ich bin der Überzeugung, daß es sich mit der Parallelerscheinung in der nordenglischen Plastik, den mit Weinranken geschmückten Steinkreuzen — auch den am meisten antikisierenden — gar nicht anders verhält.[2])

Bei der stilistisch und psychologisch gleich merkwürdigen Treue, mit der die vor- und die frühkarolingische Kunst spätantike Vorbilder zu wiederholen verstanden hat, ist es nicht verwunderlich, daß es unter Umständen gewisse Schwierigkeiten bereiten kann, eine frühmittelalterliche Kopie von einem spätantiken Original zu scheiden. Die ersten acht Blätter im Codex Amiatinus stellen einen Fall dar, wo man eine frühmittelalterliche Kopie für ein spätantikes Original gehalten hat. Das Handschriftenfragment, zu dessen Betrachtung wir jetzt übergehen, vertritt den umgekehrten Fall, indem man hier ein spätantikes Original für eine mittelalterliche Kopie angesehen hat.

---

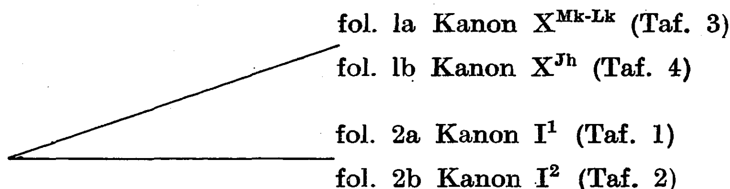
[1]) Vgl. die Exkurse, S. 40—42.

[2]) Die Kreuzfragmente in Otley, Easby and Hovingham, die nach J. BRÖNDSTED, Early English ornament, Kopenhagen-London 1924, S. 36 ff. die älteste Entwicklungsstufe vertreten, verraten alle in der nicht mehr organisch aus sich selbst fliessenden Rankenführung mittelalterlich-nordisches Formgefühl.

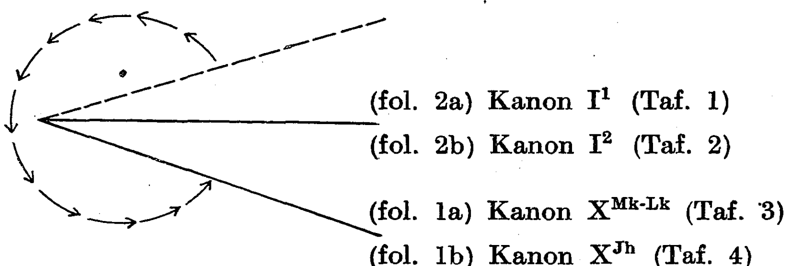
II. **Das vatikanische Fragment.**

Das für das Kloster Fulda um 1000 geschriebene Sakramentar *Vatikan, Vat. lat. 3806* enthält am Anfang zwei eingeheftete Blätter mit Kanonestafeln, die ursprünglich einer Evangelienhandschrift angehört haben müssen.[1]) Der textliche Inhalt dieser Blätter ist folgender. Auf der Rectoseite des ersten Blattes steht der mittlere Teil von Kanon X, in dem die nur bei Markus und Lukas vorkommenden Stellen verzeichnet sind (Taf. 3),[2]) auf der Versoseite der Schluß desselben Kanons, in dem die Johannes eigentümlichen Stellen aufgezählt werden (Taf. 4). Das zweite Blatt enthält auf Recto (Taf. 1) die erste, auf Verso (Taf. 2) die zweite Hälfte von Kanon I, worin die allen vier Evangelisten gemeinsamen Stellen in Parallele gesetzt werden. Es handelt sich also um das letzte und das erste Blatt einer ursprünglich vollständigen Kanonesserie. Die beiden erhaltenen Blätter machen ein zusammenhängendes Doppelblatt aus, das offenbar beim Einheften umgefaltet worden ist —

— jetzt:



— ursprünglich:



[1]) Über das Verhältnis von Vat. lat. 3806 zu den übrigen Fuldaer Sakramentaren vgl. zuletzt O. Heiming, Zur Heimat des Sakramentars Vat. lat. 3806 (Jahrbuch für Liturgiewissenschaft IV, 1924, S. 185—87).

[2]) Die Kanonstafel ist stark beschädigt worden, weil das Blatt einst auf dieser Seite in einen Einbanddeckel geklebt gewesen ist.

Wir haben es folglich mit dem Anfangs- und Schlußblatt einer Kanonesserie zu tun, deren mittlere Blätter verloren gegangen sind. Wie viele Seiten diese Kanonesserie ursprünglich enthielt, läßt sich mit ziemlich großer Sicherheit errechnen. Die lateinischen Vulgata-Handschriften können nach der Anzahl ihrer Kanonesseiten im Großen gesehen in zwei Gruppen aufgeteilt werden, von denen die eine die Kanones auf z w ö l f, die andere dagegen auf s e c h z e h n Seiten verteilt.[1]) Für die zwölfseitige Serie ist u. a. bezeichnend, daß sie Kanon I auf zwei Seiten und Kanon X^{Jh} auf drei Kolumnen einer Seite aufteilt. Beide Merkmale treffen beim vatikanischen Fragment zu. Mit großer Wahrscheinlichkeit enthielt also dieses ursprünglich zwölf Kanonestafeln, von denen die acht mittleren auf zwei Doppelblättern fehlen. Nach Analogie der meisten Handschriften der zwölfseitigen Serie wird die hier besprochene ursprünglich die folgende Zusammensetzung aufgewiesen haben:

fol. 1 a	**Kanon**	**I^1**	**= Vat. lat. 3806, fol. 2 a (Taf. 1)**
» 1 b	»	I^2	= Vat. lat. 3806, fol. 2 b (Taf. 2)
» 2 a	»	II^1	fehlen
» 2 b	»	II^2	fehlen
» 3 a	»	II^3	fehlen
» 3 b	»	III	fehlen
» 4 a	»	IV	fehlen
» 4 b	»	V	fehlen
» 5 a	»	VI, VII, VIII	fehlen
» 5 b	»	IX, X^{Mt}	fehlen
» 6 a	»	$X^{Mk—Lk}$	= Vat. lat. 3806, fol. 1a (Taf. 3)
» 6 b	»	X^{Jh}	= Vat. lat. 3806, fol. 1 b (Taf. 4)

Die ältere Literatur über das Fragment ist bald angeführt:

A. EBNER hat es in dem *Iter italicum* seiner *Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter*, Freiburg i/Br. 1896, bei der Beschreibung des Fuldaer Sakramentars S. 212 verzeichnet und ins IX—X. Jahrhundert gesetzt.

H. EHRENSBERGER, *Libri liturgici bibliothecae apostolicae Vati-*

---

[1]) Eine näher Begründung dieser Aufstellungen hoffe ich in einer ausführlicheren Arbeit über die spätantiken Kanonestafeln vorzulegen.

canae manuscripti, Freiburg i/Br. 1897, S. 404 nimmt keine ausdrückliche Stellung zu dem Alter des Fragmentes.

E. H. ZIMMERMANN, der in seiner Untersuchung über *Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit* (*Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission ur Erhaltung und Erforschung der Kunst- und historischen Denkmale IV* Wien 1910) das vatikanische Sakramentar unter falscher Signatur anführt, sagt a. a. O. S. 103: »Über die der Handschrift vorgebundenen Kanonestafeln sprachen wir bereits weiter oben». Ich habe aber in seiner Untersuchung vergebens eine andere Erwähnung dieser Kanonestafeln gesucht.

Das Fragment ist im vatikanischen Bande von E. A. LOWE's Corpus der lateinischen Handschriften vor 800 *Codices latini antiquiores I*, Oxford 1934 nicht aufgenommen.

Soweit die betreffenden Kanonestafeln bis jetzt beachtet worden sind, gelten sie also für karolingisch. Ist aber diese Bestimmung richtig? Ist das Fragment wirklich der Rest eines frühmittelalterlichen Evangelienbuches? Sind die Kanonestafeln nicht wesentlich älter?

Um dieser Frage auf den Grund zu gehen, müssen wir drei verschiedene Gesichtspunkte einnehmen. Da nämlich die Kanonestafeln Schrift und Schmuck vereinigen, ermöglichen sie erstens eine textkritische, zweitens eine schriftkritische und drittens eine kunstkritische Betrachtungsweise. Wir wollen uns an diese Gliederung halten, wenn wir jetzt zu der eigentlichen Untersuchung übergehen.

III. Das Problem der Datierung.

1. *Textkritisches.*

Die von Eusebius um 330 aufgestellten Kanones oder Konkordanztabellen zu den vier Evangelien sind bis jetzt weder in der griechischen Originalversion, noch in der von Hieronymus besorgten lateinischen Übersetzung textkritisch gesichtet und herausgegeben.[1]) Zum heutigen Standpunkt der Forschung ist es also kaum möglich, ein Urteil über die textliche Qualität des vatikanischen Fragmentes abzugeben, von welchem Schlüsse auf sein Alter gezogen werden können. Nur eine redaktionstechnische Einzelheit läßt sich ohne philologische Vorarbeit berücksichtigen. Man findet auf allen vier Kanonestafeln unseres Fragmentes an der Spitze jeder Kolumne ein bestimmtes Anfangszeichen: entweder ein + oder IT. Das Kreuz steht überall dort, wo eine neue Kanonestabelle ansetzt, während bei den Fortsetzungskolumnen an der gleichen Stelle die Abkürzung IT(EM) erscheint (Taf. 1—4). Es läßt sich mit Hilfe dieser Zeichen sofort überblicken, wo die einzelnen Kanones anfangen. (Ob das Kreuz außerdem symbolisch als Signum für die Heiligkeit der Evangelien gemeint ist, wage ich nicht zu entscheiden.)

Es ist außerordentlich selten, daß man diese redaktionstechnischen Hilfsmittel auf frühmittelalterlichen Kanonestafeln antrifft. Mir sind nur fünf Beispiele bekannt geworden: das Evangeliar aus Soissons in Paris (Bibl. Nat. lat. 8850), ein vermutlich römisches Evangeliar der Vaticana (Vat. lat. 5465), die Theodulf-Bibeln in Paris (Bibl. Nat. lat. 9380) und im Dom zu Le Puy und ein wahrscheinlich in Fleury geschriebenes Evangelienbuch in Paris (Bibl. Nat. lat. 256), die vier ersten sämmtlich in der Zeit um 800, das fünfte rund hundert Jahre früher entstanden. Das Evangeliar aus Soissons zeigt wie unser Fragment am Anfang jeder Tabellenko-

[1]) Die vernichtende Kritik E. Nestles, Die Eusebianische Evangelien-Synopse (Neue kirchliche Zeitschrift XIX, 1908, ss 40 ff, 93 ff u, 219 ff), welche die Wertlosigkeit aller älteren Ausgaben enthüllte, ist bis jetzt das letzte Wort der Forschung geblieben.

lumne ein Kreuz-, bzw. ein Itemzeichen.[1]) Ein Fehler legt aber die Vermutung nahe, dass der Kopist die Zeichen übernommen hat, ohne ihren Sinn zu verstehen: auf fol. 116 hat er bei Kanon X^{Mt} beide Kolumnen dieses Kanons oben mit einem Kreuz markiert, obwohl er bei dem zweiten hätte »IT» schreiben sollen. Bei den Kanonestafeln des vatikanischen Evangelienbuches fehlen durchgehend die Kreuzzeichen; Itemzeichen kommen gelegentlich vor, einmal allerdings an falscher Stelle (fol. 9 a). Noch spärlicher sind die Zeichen bei den Kanonestafeln der Theodulf-Bibeln. Kreuzzeichen kommen auch hier gar nicht vor, Itemzeichen nur einmal: im Exemplar zu Le Puy auf der dritten (Taf. 14), im Pariser Exemplar auf der zweiten Tafel von Kanon II (Taf. 16). Auch in dem vorkarolingischen Evangeliar zu Paris beschränken sich die Zeichen auf die Item-Zeichen einer einzigen Kanonestafel (fol. 4 a). Eine derartige unvollkommene Übernahme des Zeichenapparates läßt keinen Zweifel übrig, daß der Sinn der Zeichen den Kopisten gar nicht geläufig war.

Wir finden also, daß die Kreuz- und Itemzeichen, wo sie ausnahmesweise auf karolingischen Kanonestafeln vorkommen, rein willkürlich aus einer älteren Vorlage übernommen worden sind. Alles spricht dafür, daß das Verständnis für den wirklichen Sinn dieser Anfangszeichen im Frühmittelalter bereits verloren gegangen war. In dem vatikanischen Fragment dagegen machen die Zeichen durchaus den Eindruck, begriffen und beabsichtigt zu sein. Sie geben uns eine erste Veranlassung, die bisherige Datierung in Zweifel zu ziehen, indem sie uns vermuten lassen, daß die Kanonestafeln eher s p ä t a n t i k e O r i g i n a l e darstellen.

2. *Schriftkritisches.*

Das entscheidende Wort über den Schriftcharakter unseres Bruchstückes muß dem Fachmann vorbehalten bleiben. Doch möchte ich auf zwei paläographische Eigentümlichkeiten hinweisen, die für die Zeitansetzung wichtig sein dürften.

---

[1]) Die Kanonestafeln des Soissons-Evangeliars sind vollständig aufgenommen von der Firma G. Bouan, 11—13 Rue des Arquebusiers, Paris IIIe. Einige Abbildungen in Die Trierer Ada-Handschrift bearb. und herausg. von A. Menzel, P. Corssen H. Janitschek, A. Schnütgen, F. Hettner, K. Lamprecht (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde VI) Leipzig 1889, Taf. 31, bei A. Boinet, La miniature carolingienne, Paris 1913, Pl. XIX—XX, und bei A. Goldschmidt, Die deutsche Buchmalerei, Firenze-München 1928, I, Taf. 31.

In der Überschrift der letzten Kanonestafel (Taf. 4) hat das H in IOHAN(NES) die Form eines K. Der spätantiken Capitalis rustica ist diese Form geläufig. Im Frühmittelalter dagegen ist sie selten, sie kommt nur gelegentlich vor, wo eine spätantike Vorlage unmittelbar nachgezeichnet worden ist.[1]) Unter den karolingischen Kanonestafeln ist mir gar kein Beispiel bekannt.[2]) Von der betreffenden H-Form läßt sich also sagen, daß sie eher für einen spätantiken als für einen mittelalterlichen Ursprung des vatikanischen Fragmentes spricht.

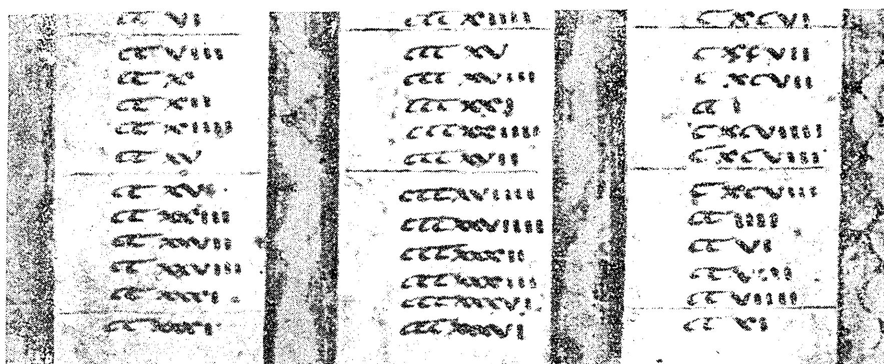


Abb. 1: Vatikan, Vat. lat. 3806, fol. 26. Schriftprobe in Naturgröße.

Die zweite paläographische Eigentümlichkeit unseres Fragmentes, ist die merkwürdige halbkursive Schreibweise der Tabellenziffern (Abb. 1). L wird mit langem, schräg nach unten gerichtetem Fuß, C mit einem ausgezogenen kommaartigen Kopfstrich geschrieben, der bei den Zwei- und Dreihunderten eine ligaturartige Zusammenschreibung der C-Formen bewirkt. In den über hundert frühmittelalterlichen Evangeliaren mit Kanonestafeln, die ich kenne, ist mir eine ähnliche Gestaltung der Tabellenziffer kein einziges Mal begegnet.[3]) Ich glaube, daß diese »Kursivrustica» wie man sie benennen könnte, eines der stärksten Argumente für den vormittelalterlichen Ursprung des vatikanischen Fragmentes darstellt. Ob

[1]) Z. B. im Codex Amiatinus und in der bekannten Abschrift der von Rusticius Helpidius angelegten Miscellen-Sammlung *Vatikan, Vat. lat. 4929.*

[2]) Capitalis rustica ist bei den Überschrifttiteln frühmittelalterlicher Kanonestafeln überhaupt selten.

[3]) Die frühmittelalterlichen Schreiber benutzen entweder Uncialis oder reine Minuskel.

sie einen Anhaltspunkt für eine nähere Datierung des Fragmentes innerhalb der spätantiken Epoche gibt, wird nur vom Fachmann entschieden werden können.[1])

3. *Kunstkritisches.*

Das vatikanische Fragment vertritt mit allen vier Kanonestafeln einen Rahmentypus, dessen äußeres Kennzeichen ein das ganze Schriftbild übergreifender, mit spätantiken Ornamenten gefüllter Umfassungsbogen ist (Taf. 1—4). Wir kennen denselben Rahmentypus aus einer Reihe anderer lateinischer Handschriften, die also in erster Hand als Vergleichsmaterial in Frage kommen. Die wichtigsten dürften die folgenden sein:

1. London, Brit. Mus. Harl. 1775, fol. 6a-15a (Taf 5—6)
2. London, Brit. Mus. Add. 5463, fol. 1b—4b (Taf. 7—8)
3. Trier, Domschatz 61/134, fol. 10a—14b (Taf. 9—10)
4. Gent. Domschatz, sog. Evangeliar d. hl. Lebuinus, fol. 27a—35b (Taf. 11—12)
5. Le Puy, Domschatz, fol. 250a—255b (Taf. 13—14)
6. Paris. Bibl. nat. lat. 9380, »Theodulf—Bibel», fol. 248a—253b (Taf. 15—16)
7. London, Brit. Mus. Harl. 2795, fol. 9a—12b (Taf. 17—18)

Außerdem sind Kanonestafeln dieses Typus für die Ada-Schule vorbildlich gewesen, wie vor allem die Evangeliare in London (Brit. Mus. Harl. 2788), Paris (Bibl. nat. lat. 8850) und Gyulafehérvàr (Batthyàneum) bezeugen. Auch die turonische Schule verwendet einen Kanonbogentypus, der letzten Endes auf eine dem vatikanischen Bruchstück verwandte Vorlage zurückgeht.[2])

Die überwiegende Mehrzahl dieser Handschriften sind in Klöstern nördlich der Alpen entstanden. Es besteht keinen Zweifel, daß sie mittelalterliche Denkmäler darstellen. Südlich der Alpen, in Italien, sind nur die beiden zuerst genannten Londoner Evangeliare geschrieben. Von diesen stellt Harl. 1775, das von LOWE gegen das

[1]) Eine ähnliche Gestaltung der C- und L-Formen findet man in dem Londoner Papyrus 745, den E. A. Lowe, Codices latini antiquiores II, 207 »mixed rustic capital and uncial» nennt und ins III. Jahrhundert datiert. Selbstverständlich können die vatikanischen Kanonestafeln nicht annähernd so alt sein.

[2]) W. KÖHLER, Die karolingischen Miniaturen I, Berlin 1930, Taf. 13 e, 14b—d, 19, 23 b—g, 29 b, d, f etc.

Ende des VI. Jahrhunderts angesezt wird[1]), eine echt spätantike Handschrift dar. Seine neunzehn Kanonesbogen, von denen der letzte ohne Schriftfüllung geblieben ist, gehören einem von dem vatikanischen insofern abweichenden Rahmentypus an, als ihre Säulenzahl auf zwei beschränkt ist (Taf. 5—6). Sie stehen damit im Gegensatz nicht nur zu dem vatikanischen Bruchstück, sondern auch zu der lateinischen Tradition im allgemeinen, schließen sich dagegen der griechischen an. Der auffälligste Unterschied zwischen griechischen und lateinischen Kanonestafeln besteht darin, daß bei den griechischen die Säulen mehrere, bei den lateinischen dagegen einzelne Zifferspalten umfassen. Die Kanonestafeln des vatikanischen Fragmentes sind typische Beispiele der lateinischen Rahmenform (Taf. 1—4), diejenigen des Londoner Evangeliars dagegen folgen dem griechischen Rahmensystem — ein unbestreitbares Zeichen starken griechischen Einflusses. (Diese Strukturverschiedenheit ist leider geeignet, einen unmittelbaren Vergleich zwischen den Kanonestafeln beider Handschrifter zu erschweren).

Die zweite Londoner Handschrift, das Evangelienbuch Add. 5463, wurde laut einer Eintragung am Ende (fol. 239b) von einem Mönch Lupus im Auftrag eines Abtes Ato geschrieben, in dem man mit großer Wahrscheinlichkeit einen gleichnamigen Abt von S. Vincenzo al Volturno bei Benevent sehen darf, welcher von 736—60 diesem Kloster vorstand.[2]) Es handelt sich also um eine in Süditalien um die Mitte des VIII. Jahrhunderts entstandene Handschrift. Ihre Kanonestafeln bieten insofern einen verwirrenden Anblick, als die Konkordanztabellen und die Bogenrahmen ohne strengere Rücksicht auf einander angelegt worden sind. Die beiden ersten Kanonesbogen haben je fünf Interkolumnien (Taf. 7), was von vornherein ein unmögliches Rahmenschema für vier- oder dreispältige Tabellen darstellt. Infolgedessen wurden hier Kanon I und II in der Weise eingetragen, daß am Schluß jedes Kanons die Restbestände in den überzähligen Interkolumnien einfach übereinandergestellt wurden, was die Benutzung dieser Konkordanztabellen in unnatürlicher Weise erschwert. In den fünf ersten Kanonesbogen sind die Tabellen so eng eingetragen worden, daß zum Schuß (fol. 4) zwei ganze Kanonesbogen leer zurückblieben. Man kann nicht umhin, den Verdacht zu hegen, daß der Kopist den Zweck der Kanonestabellen gar nicht verstanden hat.

Ob man diese Handschrift spätantik oder frühmittelalterlich

[1]) E. A. Lowe, Codices latini antiquiores II (1935), Nr. 197.

[2]) E. A. Lowe, Scriptura Beneventana Oxford 1929, Pl. 4.

nennen soll, hängt davon ab, wann man den Anfang des Mittelalters in der italienischen Kunstgeschichte ansetzen möchte. Eine sinnvolle Abgrenzung erhält man, wenn man das Mittelalter mit dem Eindringen des nordischen Einflusses beginnen läßt, d. h. in Norditalien schon am Anfang, in Mittel- und Süditalien gegen das Ende des VIII. Jahrhunderts oder noch etwas später. Tatsächlich bietet auch die Monumentalmalerei (S. Maria Antiqua, Mosaiken) deutliche Belege dafür, daß in Rom die spätantike Tradition noch im VIII. Jahrhundert lebendig gewesen ist[1]). Demnach wären auch die um die Mitte des VIII. Jahrhunderts entstandenen Kanonestafeln des Evangelienbuches aus S. Vincenzo al Volturno dem letzten Ende der Spätantike zuzurechnen.

Unter den mit dem vatikanischen Bruchstück nächstverwandten Handschriften vertreten also die beiden Londoner Evangelienbücher Harl. 1775 und Add. 5463 die spätantike Stilphase, die übrigen die mittelalterliche. Wir haben es jetzt zu untersuchen, welcher dieser beiden Gruppen das vatikanische Fragment stilistisch am nächsten steht.

Zuerst aber eine kurze Vorbemerkung über die Grundstruktur der Kanonestafel als solcher. Die Beziehung des Rahmenwerkes zu dem von ihm eingerahmten Schriftbild kann nach zwei verschiedenen Projektionsebenen hin aufgefasst werden. Einerseits bildet das Schriftbild einen auf die Grundfläche projizierten Zeichenkomplex, der von dem Rahmenwerk als Grundrißform umschlossen wird, andererseits bildet es zugleich durch die vertikale Orientierung der einzelnen Buchstabenformen und der Schriftspalten ein auf die Höhenachse bezogenes Gebilde, das von dem Rahmenverk als Aufrißform umfasst erscheint. Die Beziehung des Rahmenwerkes und des Schriftbildes zu einander innerhalb der Grundrißebene führt zu proportionalen, ihre Beziehung innerhalb der Aufrißebene zu statischen Problemen. Um die Entwickling der Kanonestafeln von der Spätantike zum Frühmittelalter zu erfassen, ist die Berücksichtigung dieser beiden Beziehungsformen von grundlegender Wichtigkeit. Wir wollen die vatikanischen Kanonestafeln vornehmlich unter diesen beiden Gesichtspunkten dem angeführten spätantiken und frühmittelalterlichen Vergleichsmaterial gegenüberstellen.

---

[1]) Vgl. dazu die Ausführungen A. Haseloffs in der Zimmermann-Besprechung, Repertorium für Kunstwissenschaft XLII, 1920, S. 164 ff.

a. Die Grundrißform der Kanonestafeln.

Bei den Kanonestafeln des vatikanischen Fragmentes (Taf. 1—4) stellt das tabellarische Schriftbild im Verhältnis zum Rahmenwerk eine eigengesetzliche Formeinheit dar. Die Anordnung der Sektionsnummern in drei oder vier vertikalen Parallelspalten bestimmter Länge und die Anbringung der zu ihnen gehörigen Titel ergibt ein bestimmtes Flächenschema, das auch ohne das Rahmenwerk nicht wesentlich anders aussehen würde. Auf dieses Flächenschema ist das Rahmenwerk als Grundrißform insofern bezogen, als die Länge der Säulen und ihr Abstand voneinander durch die Proportionen des Schriftbildes bedingt wird. Diese Priorität des Schriftbildes kommt beim Vergleich zwischen den Kanonestafeln mit vier und denjenigen mit drei Tabellenkolummen klar zum Ausdruck (Taf. 1—3 und 4). In beiden Fällen ist es die Breitenproportion des Schriftbildes, welche diejenige des Rahmenwerkes bestimmt und nicht umgekehrt. Deshalb ist der Kanonesbogen beim Schriftbild mit drei Tabellenkolumnen (Taf. 4) um ein Viertel kleiner als beim Schriftbild mit vier Kolumnen (Taf. 1—3). Während also die Interkolumnien (und die diese umfassenden kleineren Verbindungsbogen) auf allen vier Kanonestafeln gleich groß sind, hat der übergreifende Umfassungsbogen bei den Kanonestafeln mit drei Kolumnen einen wesentlich geringeren Halbmesser als bei den Kanonestafeln mit vier Kolumnen. Konstante Breite der Interkolumnien bei variabler Breite des übergreifenden Umfassungsbogens ist das proportionale Grundprinzip dieser Kanonestafeln.

Das spätantike Evangeliar in London, Harl. 1775, dessen Kanonestafeln, wie bereits hervorgehoben, von denen des vatikanischen Bruchstückes durch das Fortlassen der Zwischensäulen abweichen, unterscheidet sich von diesem auch dadurch, daß es der wechselnden Kolumnenzahl ungeachtet sämmtliche Kanonesbogen gleich groß bildet (Taf. 5—6). Wenn man also hier nicht behaupten kann, daß die Grundrißform des Rahmenwerkes wie im vatikanischen Bruchstück durchgehend nach den Proportionen des Schriftbildes zugeschnitten erscheint, so besteht doch eine grundsätzliche Verwandschaft darin, daß in beiden Fällen das Flächenschema des tabellarischen Schriftbildes unabhängig von demjenigen des Rahmenwerkes bleibt. Den entscheidenden Vergleichspunkt bieten wieder die

Kanonestafeln mit ungleicher Anzahl von Tabellenkolumnen. Bei den Textstücken mit vier Kolumnen (Taf. 5) werden die Proportionen des Kanonesbogens von denen des Schriftbildes unmittelbar bestimmt. Das dadurch erhaltene Grundmaß des Kanonesbogens wird bei den Textstücken mit drei Kolumnen wiederholt (Taf. 6). Das durch das Auslassen einer Kolumne schmäler gewordene Schriftbild macht sich aber nicht die zur Verfügung stehende Breite des Interkolumniums zunutze. Die Breite der einzelnen Schriftspalte bleibt sich gleich und an Stelle der vierten Tabellenkolumne entsteht eine Lücke. Das Schriftbild füllt also nicht das gegebene Interkolumnium wie eine Flüssigkeit ein Gefäß, sondern es bleibt darin als eine eigengesetzliche plastische Einheit, die nicht einmal auf die Mittelachse des Kanonesbogens bezogen erscheint.

Wir können also eine grundsätzliche Verwandschaft zwischen dem vatikanischen Bruchstück und dem spätantiken Harley-Evangeliar darin faststellen, daß in beiden Fällen das Proportionsschema des Schriftbildes von demjenigen des Rahmenwerkes unabhängig bleibt.

Bei dem zweiten spätantiken Evangelienbuch Add. 5463 ist dies streng genommen nicht der Fall (Taf. 7—8). Das Schriftbild ist hier nicht als selbständige Formeinheit entworfen, sondern, wie es eben ging, in ein im voraus gegebenes Rahmenwerk hineingepfercht. Wir haben aber bereits darauf hingewiesen, daß dies aus der Unvertrautheit des Kopisten mit dem Sinn der Tabellenstruktur geschehen sein muß. Es handelt sich nicht um die Einführung eines neuen Rahmenprinzipes, sondern um etwas rein Negatives, um das Zerfallen einer Strukturform durch das Versagen des Kopisten. Dazu kommt, daß bei aller Unbeholfenheit der Textverteilung das wesentliche Rahmenprinzip der vatikanischen Kanonestafeln doch in Kraft geblieben ist: die Breite der Interkolumnien bleibt auf allen Kanonestafeln konstant, der Halbmesser des übergreifenden Umfassungsbogens ist infolgedessen bei den Kanonestafeln mit fünf Kolumnen (Taf. 7) eine Einheit größer als bei den Kanonestafeln mit vier (Taf. 8).

Allen diesen Kanonestafeln stellen wir diejenige im dritten Londoner Evangeliar Harl. 2795 gegenüber, das während der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts in einem vorläufig nicht näher bestimmbaren, französischen Kloster geschrieben worden ist (Taf. 17—18). Äußerlich gesehen erscheinen diese Kanonestafeln den vatikanischen nächstverwandt und es dürfte keinem Zweifel unterliegen, daß sie

nach einer dem vatikanischen Fragment nahestehenden Vorlage kopiert worden sind. Der karolingische Kopist hat aber das Proportionsschema der vatikanischen Kanonestafeln grundsätzlich verändert. Der wechselnden Kolumnenzahl ungeachtet hat er sämmtliche Kanonestafeln gleich groß gebildet, was nur dadurch möglich war, daß er bei Kanonestafeln mit drei Spalten die Säulen in größere Abstände stellte als bei denjenigen mit vier Spalten. Dies ist aber genau das Gegenteil von dem, was wir bei den vatikanischen Kanonestafeln festgestellt haben. War dort konstante Breite der Interkolumnien bei variabler Breite des übergreifenden Umfassungsbogens, so ist hier umgekehrt variable Breite der Interkolumnien bei konstanter Breite des übergreifenden Umfassungsbogens das proportionale Grundprinzip der Kanonestafeln. Die Folge ist, daß in der Londoner Handschrift auch die Schriftspalten bei den Kanonestafeln mit drei Interkolumnien weiter auseinandergerückt erscheinen als bei denen mit vier. Das tabellarische Schriftbild ist aber dann nicht mehr ein autonomes Textschema mit gleichen Spaltenabständen. Die Abstände der Tabellenkolumnen voneinander — die Breitenproportionen des Schriftbildes — sind nicht von denen des Rahmenwerkes unabhängig, sondern diesen angepasst.

Das proportionale Grundprinzip dieser Kanonestafeln bildet im allgemeinen, so weit ich das Material kenne, seit dem Anfang des IX. Jahrhunderts ein Kennzeichen der mittelalterlichen Kanonestafeln. Man findet es in den Handschriften der Ada-Gruppe,[1]) in den ältesten Evangeliaren von Reims,[2]) Fleury,[3]) Tours[4]) usw. und seither in allen karolingischen, ottonischen und romanischen Schulen. Als Erfindung ist es aber wesentlich älter: schon das Book of Lindisfarne[5]) zeigt es fertig ausgebildet, so daß in dieser Beziehung

[1]) In der sicher vor 800 entstandenen Ada-Handschrift zu Trier ist ein Schwanken zwischen zwei Strukturtypen zu beobachten (vgl. Die Trierer Ada-Handschrift, bearb. u. hrsg. von MENZEL, CORSSEN, JANITSCHEK, SCHNÜTGEN und HEFFNER = Publikationen der Gesellschaft f. Rhein. Geschichtskunde VI, Leipzig 1889, Taf. 4—8). Von den Kanonestafeln mit drei Spalten haben einige vier Interkolumnien, von denen das letzte dann unausgefüllt bleibt, andere dagegen drei in die Breite hinausgezogene Interkolumnien. Die letztere Lösung wird in den späteren Ada-Handschriften allein herrschend.

[2]) Wien, Krönungsevangeliar, Aachen, Domschatzevangeliar, Brüssel, Bibl. roy. cod. 462/18723.

[3]) Tours, Bibl. mun. cod. 22, Bern, Stadtbibl. cod. 348.

[4]) Paris, Bibl. nat. lat 260, London, Brit. Mus. Harl. 2790.

[5]) E. MILLAR, The Lindisfarne Gospels, London 1923, Taf. IV—XIX.

wie in so vielen anderen das vorkarolingische England als der eigentliche Grundleger des Mittelalters dasteht.

Wir haben also, was die Kanonestafel als Grundrißform betrifft, zwei gegensätzliche Strukturtypen feststellen können. Bei dem einen macht das Schriftbild eine primäre Formeinheit aus, deren Proportionen diejenigen des Rahmenwerkes bestimmen oder doch von den Proportionen des Rahmenwerkes unabhängig bleiben. Bei dem anderen dagegen macht das Rahmenwerk die primäre Formeinheit aus, deren Proportionen diejenigen des Schriftbildes regeln. Dieser Typus ist der eigentlich mittelalterliche, der, schon zu Beginn des VIII. Jahrhunderts ausgebildet, seit dem Anfang des folgenden Jahrhunderts der allgemein vorherrschende ist. Jenem Typus hingegen sind wir außer in dem vatikanischen Fragment in den beiden spätantiken Evangeliaren in London begegnet. Es dürfte demnach keinem Zweifel unterliegen, daß er den eigentlich spätantiken Typus darstellt.

Trotzdem dürfen wir nicht ohne weiteres daraus folgern, daß das vatikanische Fragment ein spätantikes Original darstellt. Denn gerade unter den mit diesem nächstverwandten frühmittelalterlichen Handschriften gibt es mehrere, deren Kanonestafeln im großen gesehen nicht dem mittelalterlichen, sondern dem spätantiken Proportionsschema folgen. Wir müssen deshalb näher untersuchen, wie die vatikanischen Kanonestafeln sich zu diesen verhalten.

Das Evangeliar des Trierer Domschatzes, dessen Kanonestafeln von einem Künstler namens Thomas vermutlich in Trier oder Echternach um die Mitte des VIII. Jahrhunderts angefertigt worden sind,[1]) stimmt mit dem karolingischen Harley-Evangeliar insofern überein, als sämmtliche Kanonestafeln der wechselnden Kolumnenzahl ungeachtet gleich groß gebildet sind (Taf. 9—10). Gleichzeitig haben aber alle Kanonestafeln vier Interkolumnien. Die Folge davon ist, daß bei den Kanonestafeln mit drei Spalten das vierte Interkolumnium leer gelassen ist (Taf. 10). Das Schriftbild ist also hier ein von dem Rahmenwerk unabhängiges Formsystem, wie wir es im Prinzip ähnlich ja schon bei dem spätantiken Harley-Evangeliar (Taf. 5—6) angetroffen haben, und es ist durchaus möglich, daß diese Struktur bereits in der spätantiken Vorlage des Trierer Evan-

[1]) E. H. ZIMMERMANN, Vorkarolingische Miniaturen, Berlin 1916, S. 281, Taf. 269—73. Z. datiert m. E. die Handschrift etwas zu spät, wenn er sie gegen das Ende des Jahrhunderts entstanden sein läßt.

gelienbuches vorgebildet war.[1]) Es gibt aber einige Einzelheiten, die den mittelalterlichen Kopisten verraten. So ist z. B. die Breite der Interkolumnien nicht überall konstant; die äußeren können bisweilen merkbar schmäler sein als die mittleren (vgl. Taf. 10). Dabei sind auch die schmäleren Interkolumnien im allgemeinen viel breiter als nötig. Auf den Kanonestafeln des vatikanischen Fragmentes (Taf. 1—4) und auf denen von Add. 5463 (Taf. 7—8) sind die Säulen so dicht aneinander gerückt, daß in der Kapitell- und Basenzone die zeichenreichsten Nummern gerade noch Platz finden. Auf den Trierer Kanonestafeln dagegen (Taf. 9—10) sind die Säulen in so weite Abstände voneinander gestellt, daß die zeichenreichsten Nummern die Interkolumnien, auch wo diese am schmälsten sind, nicht füllen. Diese übertriebene Breite der Interkolumnien, die sich auch in der ungewöhnlichen Flachheit der übergreifenden Umfassungsbogen und in dem Auseinanderziehen der kleineren Verbindungsbogen bemerkbar macht, bewirkt, daß die Tabellenkolumnen streng genommen in weiteren Abständen voneinander stehen, als die Schriftverteilung es verlangt. Daran merkt man, daß der Kopist das Proportionsschema des Schriftbildes doch nicht als grundsätzlich unabhängig von dem des Rahmenwerkes empfunden hat. Die Proportionalität der spätantiken Vorlage ist in der frühmittelalterlichen Kopie, obwohl im Grundschema bewahrt, doch nicht in den feineren Einzelheiten nachempfunden.

In dem nach KÖHLER[2]) in St. Omer um 800 geschaffenen Lebuinus-Evangeliar haben die Kanonestafeln bald vier, bald drei Interkolumnien (Taf. 11—12). Am Anfang der Kanonesserie wird das spätantike Prinzip der konstanten Kolumnenbreite ziemlich genau beobachtet, gegen das Ende hin verraten aber die Kanonestafeln die unantike Tendenz, die Interkolumnienbreite bei Kanonestafeln mit drei Spalten zu erweitern, so daß, wo Kanonesbogen mit ungleicher Säulenzahl auf zwei gegenüberliegende Seiten zu stehen kamen, der Proportionsunterschied der Interkolumnien dem Auge unmittelbar fühlbar wird (Taf. 11—12). Dazu kommt noch eine zweite unantike

---

[1]) K. WEITZMANN, Die armenische Buchmalerei des 10. u. beginnenden 11. Jahrhunderts (Istanbuler Forschungen 4) Bamberg 1933, S. 5 ist der Ansicht, daß eine byzantinische Handschrift dem Trierer Evangeliar als Vorlage gedient habe. Ich halte dies für unwahrscheinlich, schon weil die für die Trierer Handschrift bezeichnende Rahmenstruktur mit einer Spalte pro Interkolumnium den griechischen Handschriften grundsätzlich fremd ist.

[2]) Vgl. oben S. 8, Anm. 1.

Eigentümlichkeit: die Interkolumnien, die in der Trierer Handschrift zu breit geraten sind, sind im allgemeinen zu schmal. Die Öffnung zwischen den Kapitellplatten ist so eng, daß hier die zeichenreichsten Sektionsnummern öfters aus Platzmangel auf zwei Zeilen aufgeteilt worden sind (vgl. z. B. das zweite Interkolumnium auf Taf. 11). Daher hat der Schreiber bei vielen Kanonestafeln es einfach vorgezogen, die Tabellenkolumnen erst unterhalb der Kapitellplatten ansetzen zu lassen.[1]) Alle diese Beobachtungen lehren, daß der Kopist doch nicht wie die spätantiken Künstler das tabellarische Schriftbild als eine von dem Rahmenwerk grundsätzlich unabhängige Formeinheit aufgefasst hat.[2]) Das spätantike Proportionsschema ist weder ganz vollständig, noch ganz folgerichtig übernommen worden.

Auch die Kanonestafeln der Theodulf-Bibeln zu Le Puy und Paris bewahren insofern eine deutliche Erinnerung an die spätantike Proportionsstruktur, als in beiden Handschriften der Durchmesser der Umfassungsbogen bei Kanonestafeln mit vier Interkolumnien im allgemeinen empfindlich breiter ist, als bei Kanonestafeln mit drei (Taf. 13—16). Andererseits ist aber ein einheitliches Maß auch für die Interkolumnienbreite nicht eingehalten. Der übergreifende Umfassungsbogen ist bei den Kanonestafeln mit vier Spalten bisweilen nur wenig breiter als bei denjenigen mit drei. Variable Breite sowohl der Interkolumnien wie der Umfassungsbogen ist das unantike Formprinzip dieser Kanonestafeln.

Wir sehen also, daß die frühmittelalterlichen Kanonestafeln, auch wo sie die spätantike Grundrißstruktur nachahmen, doch darin nie mit ihren spätantiken Vorlagen verwechselt werden können. Bald ist es die eine, bald die andere Einzelheit, die den mittelalterlichen Kopisten verrät. Bei den Kanonestafeln des vatikanischen Bruchstückes dagegen sind keine solchen Entgleisungen festzustellen. Im Gegensatz zu allen mittelalterlichen Kopien vertreten sie die spätantike Proportionsstruktur in ihrer Reinheit. So dürfen wir es als von einer neuen Seite erhärtet ansehen, daß uns in den vatikanischen Kanonestafeln spätantike Originale erhalten geblieben sind.

---

[1]) Vgl. W. Köhler, Die Denkmäler der karolingischen Kunst in Belgien (Belgische Kunstdenkmäler hrsg. v. P. Clemen I, München 1923) Abb. 15.

[2]) In dieser Beziehung macht auch die Ausfüllung der beiden leeren Interkolumnien auf Taf. 12 mit dem Explicit-Incipittitel einen unantiken Eindruck.

b. Die Aufrißform der Kanonestafeln.

Die Berechtigung, dem Rahmenwerk der Kanonestabellen eine tektonische Aufrißform zu geben, ging aus der vertikalen Orientierung der Tabellenkolumnen unmittelbar hervor. Die Tabellenkolumnen konnten (oder sollten) aber nicht aus eigener Stabilität als aufrechtstehende Schriftstapel hingestellt werden. Daraus ergab sich die Notwendigkeit, das tabellarische Schriftbild durch ein tektonisches Rahmenwerk zu befestigen. Die griechischen Kanonestafeln, die darin sicher den eusebianischen Archetypus wiederholen, zeigen die Kanonestabellen in ein graphisches Rautennetz eingeschrieben, dessen oberste Horizontallinie an die Kapitellplatten der Säulen anschließt. Mit Hilfe dieses Rautennetzes erscheint das tabellarische Schriftbild zwischen den Säulen des Rahmenwerkes aufgehängt. Von dieser Anordnung geben uns die unter starkem griechischem Einfluß geschaffenen Kanonestafeln des spätantiken Harley-Evangeliars eine Vorstellung (Taf. 5—6).[1])

Ein solcher unmittelbarer Anschluß an die griechische Kanontafelstruktur ist aber in lateinischen Handschriften recht selten. Wie diese das statische Problem des tabellarischen Schriftbildes im allgemeinen lösen, zeigen uns die Kanonestafeln des vatikanischen Bruchstückes (Taf. 1—4). Die Vertikallinien des Rautennetzes sind hier durch Säulen ersetzt; von dem Rautennetz bleiben nur die Querlinien, die jetzt wie Sprossen einer Leiter zwischen die Säulen eingespannt sind. Das tabellarische Schriftbild erscheint in dieser Weise mit noch größerer Stärke als in den griechischen Handschriften an dem tektonischen Rahmenwerk befestigt. Die Säulenreihe ist wie ein tragendes Gerüst in die Tabelle selber eingebaut. Genau dasselbe System finden wir in dem zweiten spätantiken Evangelienbuch im British Museum, Add. 5463 wieder (Taf. 7—8). Ein graphisches Hilfsgerüst aus Querlinien, die an die Säulen unmittelbar anschließen, befestigt die Tabellenkolumnen an die Säulenreihe.

In klarem Gegensatz zu dieser Lösung der statischen Probleme steht diejenige, die wir unter den mit dem vatikanischen Bruchstück nächstverwandten Handschriften zum ersten Mal in den Theodulf-Bibeln zu Le Puy und Paris (Taf. 13—16) und in dem Londoner Evangeliar Harl. 2795 (Taf. 17—18) antreffen. Was die Kanonesta-

[1]) Allerdings sind die Horizontalstriche des Rautennetzes bei den Kanonestafeln dieser Handschrift meisten fortgelassen (vgl. Taf. 6).

feln dieser Handschriften von den vorher betrachteten grundsätzlich unterscheidet, ist die vollkommene Loslösung der Schriftstapel von den Säulenstellungen. Die Querstriche, welche die Tabellenkolumnen in Gruppen von fünf oder vier Ziffern gliedern, brechen vor dem Rand der Säulen ab, was auf den Londoner Kanonestafeln (Taf. 17—18) durch schräge Absatzstriche an beiden Enden der Querstriche besonders betont wird. Das griechische Rautennetz, dessen Vertikallinien die lateinische Buchmalerei schon in spätantiker Zeit durch Säulen ersetzt hatte, erscheint damit vollständig aufgelöst. Die Tabellenkolumnen sind nicht mehr an den Säulen aufgehängt, sondern schwebend zwischen ihnen angebracht. Das Verhältnis zwischen Schriftbild und Rahmenwerk als Aufrißform ist nicht mehr eine Frage von Last und Stütze. Die rationale statische Beziehung ist durch eine irrationale ersetzt worden.

Das Loslösen der Tabellenkolumnen von den sie umgebenden Säulen kommt aber nicht nur bei den Kanonestafeln dieser drei Handschriften vor. Seit dem Anfang des IX. Jahrhunderts ist es für die Mehrzahl der lateinischen Kanonestafeln bezeichnend und darf infolgedessen als ein spezifisch mittelalterliches Merkmal angesehen werden.[1]) Als Erfindung reicht es aber vor die Karolingerzeit zurück: schon die Kanonestafeln im Codex Amiatinus[2]) zeigen es fertig ausgebildet, so daß auch in dieser Einzelheit das vorkarolingische England als der eigentliche Grundleger des Mittelalters dasteht.

Wir haben also, was die Kanonestafel als Aufrißform betrifft, zwei gegensätzliche Strukturtypen feststellen können. Der eine geht von rationalen statischen Voraussetzungen aus, indem er die Tabellenkolumnen durch graphische Hilfslinien zwischen den Säulen aufhängt, der andere dagegen geht von einer irrationalen Statik aus, indem er die Tabellenkolumnen zwischen den Säulen frei schweben läßt. Der Hängetypus, den wir außer in dem vatikanischen Bruchstück in den beiden spätantiken Evangeliaren in London angetroffen haben, muß für die

[1]) Eine besondere Ausnahme bilden allerdings seit dem Ebo-Evangeliar die Reimser Handschriften, deren Kanonestafeln das griechische Rahmensystem mit graphischem Rautennetz verwerten.

[2]) Abbildung einer Kanonestafel bei Dom H. QUENTIN, Mémoire sur l'établissement du texte de la Vulgate (Collectanea biblica latina VI) Paris-Rom 1922, S. 442, Fig. 75.

spätantike Entwicklungsphase der Kanonestafeln bezeichnend gewesen sein. Der Schwebetypus dagegen ist der eigentlich mittelalterliche, der, schon am Anfang des VIII. Jahrhunderts ausgebildet, seit dem IX. Jahrhundert der vorherrschende wird.

Trotzdem dürfen wir nicht ohne weiteres aus diesem Befund den Schluß ziehen, daß das vatikanische Fragment ein spätantikes Original sein muß. Denn gerade unter den mit ihm nächstverwandten frühmittelalterlichen Handschriften gibt es auch solche, deren Kanonestafeln in der Aufrißstruktur an dem spätantiken Hängetypus festhalten. Wir müssen folglich näher untersuchen, wie die vatikanischen Kanonestafeln sich zu diesen verhalten.

Die Kanonestafeln des Trierer Evangelienbuches stimmen mit den vatikanischen darin überein, daß sie zwischen den Säulen eingespannte Querstriche aufweisen (Taf. 9—10). Die Querstriche sind aber hier doppelt gezogen und der Zwischenraum abwechselnd gelb und rot gefüllt. Sie haben somit den rein graphischen Charakter verloren und sind zu wirklichen Rahmenstreifen im Kleinen geworden. Als solche schließen sie nun an die Schäfte der Säulen an, deren Umriße ebenfalls doppelt gezogen sind, so daß es fast den Anschein hat, als ob die Säulenstruktur sich in ein System von »Leiterrahmen» verwandelte. Oben und unten, bei den Kapitellen und den Basen, bleiben die Tabellenkolumnen offen. Was von der statischen Struktur des spätantiken Vorbildes in dieser Kopie zurückbleibt, ist also jedenfalls für die oberen und unteren Enden der Tabellenkolumnen unverbindlich. Es ist offenbar, daß der Kopist den Sinn des spätantiken Aufrißsystemes nicht mehr verstanden hat.

Mit ungewöhnlicher Treue ist dagegen der spätantike Hängetypus in den Kanonestafeln des Lebuinus-Evangeliars (Taf. 11—12) nachgebildet. Durchgezogene Querstriche fehlen nirgends. Der mittelalterliche Kopist verrät sich eigentlich nur in der lockeren Art, mit der er die Tabellen in die Interkolumnien eingetragen hat. Die Sektionsnummern der einzelnen Tabellen stehen nicht vertikal unter der Anfangsziffer, sondern folgen in gewissem Abstand den Umrissen der Säulen, was sich besonders in der Basen- und Kapitellzone bemerkbar macht. Außerdem erscheinen die Ziffern im Verhältnis zu den Zeilenabständen etwas zu klein. Die Folge ist, daß die Tabellenkolumnen nicht in demselben Grade wie auf den vatikanischen Kanonestafeln als zusammenhängende Schriftbänder wirken, die als solche zwischen den Säulen aufgehängt sind. Die Tabellenziffern scheinen in den Zwischenräumen zwischen den Querstrichen frei zu schweben.

Es ergibt sich also, daß die frühmittelalterlichen Kanonestafeln, auch wo sie die spätantike Aufrißstruktur behalten haben, diese doch nicht so genau verwerten, daß sie als vollgültige Beispiele spätantiken Kunstwollens gelten könnten. So viel wir sehen können, hat eine in jeder Beziehung richtige Verwertung der spätantiken Statik, wie wir es in den Kanonestafeln des vatikanischen Bruchstückes antreffen, nicht im Vermögen der mittelalterlichen Kopisten gestanden. Wir dürfen in der Aufrißstruktur der vatikanischen Kanonestafeln einen weiteren Beweis für ihren spätantiken Ursprung sehen.

Ehe wir diesen Abschnitt beendigen, wollen wir noch eine Frage beachten, die sich auf die Aufrißstruktur der Kanonestafeln bezieht.

Auf allen vier Kanonestafeln des vatikanischen Fragmentes (Taf. 1—4) schwingt von den Kapitellplatten der Randsäulen je eine Halbpalmette als Eckakroterion seitlich hinaus; auf dem Scheitel jedes Akroterions sitzt ein Vogel, vor welchem zwei leicht hingetupfte Blütenstauden aus der Palmette emporsprießen.[1]) Dieses Vogelpaar steht in einem ganz bestimmten Verhältnis zum Kanonestitel in der Mitte des großen Umfassungsbogens. Die Körper der Vögel befinden sich um ein kleines Stück unterhalb der Titelzeile und wenden sich in heraldischer Symmetrie dieser zu. Durch diese Anordnung erscheint der Bewegungsstrom, der mit den Halbpalmetten von dem Kanonesbogen abzweigt, in das Bogenfeld zurückgeleitet.

Es fehlt uns leider die Möglichkeit, mit Hinsicht auf dieses Motiv das vatikanische Fragment mit den beiden spätantiken Evangeliaren in London zu vergleichen, da deren Kanonesbogen entweder gar keine Eckakroterien (Harl. 1775) oder nur Halbpalmetten (Add. 5463) als Besatzornamente aufweisen. Als Ersatz können wir aber eine andere spätantike Handschrift heranziehen, die zwar keine Kanonestafeln, dafür aber einen Titelrahmen enthält, der offensichtlich einem Kanonesbogen nachgebildet ist. Der in Frage befindliche Rahmen steht im Sammelbande Paris, Bibl. Nat. lat. 2769, fol. 1—23 + lat. 4808, fol. 53—65 auf der letzten Seite der ersten Handschrift und

---

[1]) Auf der ersten und letzten Kanonesseite sind es langbeinige Watvögel und zwar Trappen, auf der zweiten und zweitletzten Pfauen. Beide Haar-, bzw. beide Fleischseiten des Doppelblattes haben also dasselbe Vogelmotiv. Dies läßt vermuten, daß die Kanonesbogen nicht in der textlichen Reihenfolge, sondern nach den Doppelblättern gemalt wurden und zwar die Haarseiten für sich und die Fleischseiten für sich. Vgl. die ganz ähnliche Beobachtung bezüglich der Wiener Genesis bei P. BUBERL Das Problem der Wiener Genesis (Jahrb. d. kunsthist. Samml. in Wien, N. F. X, 1936, S. 15—24).



Abb. 2: Paris, Bibl. Nat. fat. 2769, fol. 23b. Titelrahmen Vivarium (?), VI. Jhdt.

dient dazu, den Anfangstitel zur Cosmographia des Julius Honorius einzufassen (Abb. 2).[1] Man sieht sofort, daß die Besatzornamente

[1]) Das Zierblatt wurde von H. Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, Berlin 1916, S. 148 ohne nähere Begründung in das Ende des VII. Jahrhunderts gesetzt und nach Norditalien, bzw. Südfrankreich lokalisiert. In Wirklichkeit handelt es sich, wie E. A. Lowe, A new fragment in the b-type (Palaeographia latina V, 1927, S. 47) angedeutet hat, um eine im VI. Jahrhundert in Süditalien, vielleicht in der Klostergründung Cassiodors, Vivarium, geschriebene Handschrift. Eine nähere Begründung dieser wichtigen Entdeckung verdanke ich einer brieflichen Auskunft Lowe's. Die allgemeine Datierung und Lokalisierung der Handschrift geht aus ihrer paläographischen Verwandschaft mit sicheren süditalienischen Kodizes des VI. Jahrhunderts hervor. Ein Zusammenhang mit Vivarium verrät erstens der textliche Inhalt — die Handschrift enthält verschiedene bei Cassiodor besonders erwähnte Autoren — zweitens der ebenfalls von Cassiodor mitgeteilte Gebrauch von Schlußzeilen in der Form von Weintrauben, *botryonum formulae,* (Cassiodori Senatoris institutiones edited from the Manuscripts by R. Mynors, Oxford 1937, S. 18, Z. 18).

dieses Bogenrahmens eine unmittelbare Verwandschaft mit denen der vatikanischen Kanonestafeln haben. Wie dort bewirkt das auf den Akroterpalmetten hockende Vogelpaar eine rhytmische Formverknüpfung des Rahmenwerkes mit der Anfangszeile des Titels.

Eine mehr oder weniger abweichende Behandlung des Motivs der Akroterienvögel begegnet auf den frühmittelalterlichen Kanonestafeln. In dem Evangeliar des Trierer Domschatzes sind auf allen Kanonesbogen die Eckakroterien von den Kapitellplatten der Randsäulen losgelöst und dafür mit typisch nordisch-vorkarolingischer Formphantasie als Ausläufer der von dem großen Umfassungsbogen überschnittenen kleineren Verbindungsbogen aufgefasst worden (Taf. 9—10). Sie reichen jetzt so hoch empor, daß die Vögel in die Außenzwickel des großen Umfassungsbogen hinaufragen. Von einer Zusammenwirkung des Vogelpaares mit dem Überschrifttitel kann unter diesen Umständen nicht mehr gesprochen werden. Die Vögel bilden vielmehr eine rein dekorative Zwickelfüllung und sind als solche auf einigen Kanonestafeln über den Halbpalmetten schwebend angebracht. Die Außenzwickel, die bei den vatikanischen Kanonesbogen leer belassen waren, sind hier als Räume empfunden, die eine dekorative Füllung in sich aufnehmen können.

Größere Verwandschaft mit den vatikanischen Kanonestafeln zeigen betreffs des Vogelmotives die Kanonesbogen der Theodulf-Bibeln (Fig. 13—16). Die Blattakroterien bewahren hier ihren architektonisch richtigen Platz an der Ansatzstelle des großen Umfassungsbogens und dienen den Vögeln als feste Unterlage. Auf vier Kanonestafeln der Bibel zu Le Puy kehren sogar die Blütenstauden vor den Vögeln wieder (Taf. 14). Es fehlen aber auch nicht Unterschiede, die den mittelalterlichen Kopisten verraten. Die Akroterienblätter sind umgekehrt worden, so daß die Vögel statt auf dem obersten Blattzipfel auf dem Rücken der Halbpalmetten sitzen. Und auf vielen Kanonestafeln sind die Vögel so groß gebildet, daß sie statt mit dem Kanonestitel in kompositionelle Verbindung zu treten als Zwickelfüllungen des großen Umfassungsbogens wirken.

Diese Tendenz, die Außenzwickel des Umfassungsbogens als Expansionsraum für die Akroterienmotive zu verwerten, hat sich auf den Kanonestafeln des Londoner Evangeliars Harl. 2795 klar durchgesetzt (Taf. 17—18). Die Halbpalmetten sind hier ganz fortgelassen und die Formgruppe Vogel + Blütenstaude ist in die Außenzwickel hinaufgeschoben worden. Eine Erinnerung an die ursprüngliche Lage bildet nur ein dünner, sich ausbuchtender Faden,

durch welchen die in den Bogenzwickeln schwebenden Dekorationsmotive wie Papierdrachen durch eine Schnur an der Kapitellplatte der Randsäulen befestigt erscheinen.

Die Verwertung der Akroterienvögel als Füllmotive der Bogenzwickel bleibt bei den lateinischen Kanonestafeln seit dem Anfang des IX. Jahrhunderts die Regel.[1]) So weit ich das Material kenne, gibt es in der ganzen abendländischen Buchmalerei des Mittelalters keine Handschrift, deren Kanonestafeln das Akroterienmotiv der vatikanischen Kanonesbogen in jeder Beziehung treu wiederholt. Die einzige vollständige Analogie bietet die oben herangezogene spätantike Honorius-Handschrift (Abb. 2). Wir kommen also wieder zu dem Ergebnis, daß die vatikanischen Kanonestafeln nicht frühmittelalterlichen, sondern s p ä t a n t i k e n Ursprunges sein müssen.

---

[1]) Vgl. z. B. die späteren Handschriften der Ada-Schule, die Handschriften von Fleury und Tours, die ottonischen Evangeliare aus Trier, Reichenau, Bayern usw.

IV. **Ergebnis.**

Die textkritische, paläographische und kunstgeschichtliche Würdigung hat also mit größerer oder geringerer Eindeutigkeit zu dem Ergebnis geführt, daß die Datierung des vatikanischen Fragmentes ins IX.—X. Jahrhundert nicht aufrechtzuhalten ist. Bestimmter als alle Einzelkriterien schließt aber die Gesamtqualität der vatikanischen Kanonestafeln aus, daß es sich um frühmittelalterliche Kopien handeln könnte.

Die paläographische Forschung hat für den Unterschied zwischen spätantiker und frühmittelalterlicher Unzialschrift die Bezeichnung »spontane» und »künstliche» Unziale geprägt. Die gleiche Antithese läßt sich auf den Unterschied zwischen spätantiken Originalen und frühmittelalterlichen Kopien in der Buchmalerei anwenden. Man braucht nur eine Kanonestafel des vatikanischen Fragmentes neben eine entsprechende frühmittelalterliche zu halten, um den grundsätzlichen Unterschied zwischen spontaner und künstlicher Form zu sehen. Die vatikanischen Kanonestafeln sind durch und durch lebendige Form. Jede Linie, jeder Farbenauftrag hat die Präzision des Selbstverständlichen. Auf den frühmittelalterlichen Kanonestafeln dagegen verrät die ganze Formgebung die innere Unsicherheit des Nachahmers, dem der ursprüngliche Sinn der spätantiken Stilbildung verschlossen bleibt. Spontanes Formgefühl regt sich immer nur dort, wo der Kopist es wagt, die spätantiken Stilwerte seiner Vorlage in frühmittelalterliche zu übersetzen.

Man kann diese Tatsache besonders klar erfassen, wenn man eine bestimmte Einzelheit, wie z. B. die Gestaltung der Kapitelle auf den spätantiken und frühmittelalterlichen Kanonestafeln vergleicht (Abb. 3). Die Kapitelle der vatikanischen Kanonestafeln sind überall gleich. Sie bestehen aus einer goldenen Silhouettenfläche, die von einer feinen braunen Umriß- und Binnenzeichnung artikuliert wird (Abb. 3 a). Die auf zwei Schichten aufgeteilten Kapitellblätter haben einfache massige Formen: in der Mitte lippenartig umgebogene Frontalblätter, die auf beiden Seiten von volutenähnlichen Profilblättern umgeben werden. Charakteristisch ist auch die Form der

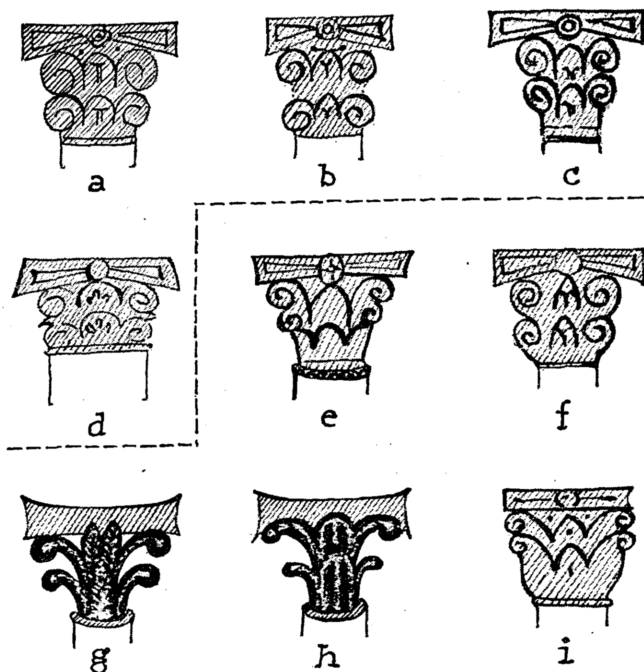


Abb. 3: Kapitältypen der Kanonestafeln.
a. Vatikan, Vat. lat 3806. b. London, Harl. 1775. c. London, Add. 5463. d. Paris, Lat. 2769. e. Trier, Dombibl. 134. f. Gent, St. Bavo-Evang. g. Le Puy, Theodulf-Bibel. h. Paris, Lat. 9380. i. London, Harl. 2795.
a—d: spätantike Prägungen, e—i: mittelalterliche Varianten.

Kapitellplatte, die auf der Unterseite gegen die Mitte schräg eingezogen ist und in den mit dem Umriß parallelen Binnengliederung eine Rosette als Zentrum aufweist. Derselbe Kapitelltypus begegnet auf der ersten Kanonestafel von Harl. 1775 (Abb. 3 b), auf sämtlichen Kanonestafeln von Add. 5463 (Abb. 3 c) und mit unbedeutender Veränderung auf der Titelseite der Pariser Honorius-Handschrift (Abb. 3 d). Während die Kapitelle des vatikanischen Fragmentes, des Harley-Evangeliars und der Honorius-Handschrift (Abb. 3, a, b, d) durchaus »spontane Form» sind, zeigt das Kapitell von Add. 5463 (Abb. 3 c) schon eine gewisse Steifheit der Formgebung, welche die späte Entstehung der Handschrift (VIII. Jahrhundert) verrät. Es ist offenbar, daß derselbe Kapitelltypus den Kapitellformen im Trierer und Genter Evangeliar (Abb. 3 e—f), in den Theodulf-Bibeln

(Abb. 3 g—h) und in Harl. 2795 (Abb. 3 i) zugrunde liegt.[1] Alle diese Kapitelle sind aber unverkennbar künstliche Nachahmungen. Die größte Ähnlichkeit mit den spätantiken Originalen haben neben einigen Kapitellen in Harl. 2795 (Abb. 3 i) die Kapitelle der Trierer und Genter Evangelienbücher (Abb. 3 e—f). Bei aller motivischen Übereinstimmung erscheint aber die Kapitellstruktur gänzlich verändert. Die Linien haften nicht als Umriße an den Blättern, sondern haben einen kalligraphischen Eigenwert bekommen, besonders handgreiflich in den Genter Kapitellen (Abb. 3 f), wo die Volutenspiralen statt von oben nach unten, von unten nach oben verlaufen. Bei den Theodulf-Bibeln (Abb. 3 g—i) handelt es sich eigentlicht nicht mehr um reine Nachahmungen, sondern um freie karolingische Varianten der spätantiken Grundform.

Was die frühmittelalterliche Kopie von dem spätantiken Original unterscheidet, ist also zu einem gewissen Grade dasselbe, was die Fälschung von dem Echten trennt. Fälschung und Kopie fehlt die von innen erzeugte Form, fehlt die unmittelbare Spontanität der Stilempfindung. Diese besitzen aber die vatikanischen Kanonestafeln durch und durch. Ihre ausgezeichnete künstlerische Qualität, durch welche sie auch die Kanonestafeln von Harl. 1775 bei weitem übertreffen, würde auch der geschickteste frühmittelalterliche Kopist nie erreicht haben können. Besonders gilt dies für die Farbbehandlung der Ornamentfüllungen, die in der delikaten, treffsicheren Touche und in der virtousen Modellierung mit Kontrastfarben[2]) noch die beste Tradition der antiken »impressionistischen» Malerei fortführt. Sie besiegelt endgültig die spätantike Authentizität des vatikanischen Fragmentes.

Zum Schluß bleiben noch einige Worte über die nähere Datierung der vatikanischen Kanonestafeln zu sagen. Einen Terminus a quo bietet die übergreifende Bogenform, die, wie H. SEDLMAYR nachweisen konnte[3]), in der spätantiken Architektur erst unter Justinian

---

[1]) Im Genter Evangeliar kommt außerdem eine andere Kapitellform vor, die aus der unteren Hälfte einer Rosette besteht und sicher eine freie Interpolation des frühkarolingischen Kopisten darstellt.

[2]) Vgl. die Farbenbeschreibung S. 36 ff.

[3]) H. SEDLMAYR, Das erste mittelalterliche Architektursystem (Kunstwissenschaftliche Forschungen II, Berlin 1933, S. 25—62) und Zur Geschichte des justinianischen Architektursystems (Byzantinische Zeitschrift XXXV, 1935, S. 38—69, bes. S. 54—57).

(527—65) allgemein wird und infolgedessen auch in den Kanonestafeln nicht vor dieser Zeit vorauszusetzen ist. Wir haben andererseits keinen Grund, das Fragment später als ins VI. Jahrhundert anzusetzen. Seine nächsten Verwandten sind die Pariser Honorius-Handschrift (Abb. 2) und das Londoner Evangelienbuch Harl. 1775 (Taf. 5—6), von denen die paläographische Forschung die erste um die Mitte, das zweite gegen das Ende des VI. Jahrhundert datiert.[1]) Als Vorlage des Genter Evangeliars hat Köhler eine Handschrift des VI. Jahrhunderts nachgewiesen.[2]) Es spricht also alles dafür, daß das vatikanische Fragment einem im VI. Jahrhundert angefertigten Evangelienbuch entstammt.

Sicher sind die vatikanischen Kanonestafeln in Italien entstanden. Von einem Versuch, den Entstehungsort noch näher zu bestimmen, muß in diesem Zusammenhange abgesehen werden.

---

[1]) Über die Honorius-Handschrift vgl. oben S. 29, Anm. 1. Über das Harley-Evangeliar oben S. 17, Anm. 2.

[2]) W. Köhler, Die Denkmäler der karolingischen Kunst in Belgien (Belgische Kunstdenkmäler I, 1923, S. 11—26).

V. **Beschreibung der Kanonestafeln des spätantiken Evangeliarfragmentes.**

Vatikan, Vat. lat. 3806, fol. 2a

(Taf. 1)

Inhalt: · CANON · PRIMUS · IN Q[UO] · IIII · (Kanon I[1])

Tinte: Titel und Ziffern mit brauner Tinte, Kreuzzeichen und Scheidestriche mit Minium (außer den obersten und untersten Scheidestrichen, die mit brauner Tinte gezogen sind).

Kanonesbogen:

Höhe auf der Mittelachse: 267 mm.

Breite an der Basis: 181 mm.

Farbenschreibung:

Die Basen, die Kapitelle und die kleinen Verbindungsbogen sind Goldsilhouetten mit brauner Umriß- und Binnenzeichnung.

Die Säulenschäfte sind crèmeviolett ohne Umrisse, aber mit dunklerer Flächenfarbe gegen den Rand hin.

Der große Umfassungsbogen besteht aus zwei konzentrischen miniumroten, mit brauner Tinte fein konturierten Randleisten, die ein breites ornamentiertes Binnenfeld einfassen. Die Ornamentfüllung dieses Binnenfeldes besteht aus einem mit den Randleisten konzentrisch gebogenen schwarzen Bandgitter, in dessen Öffnungen purpurne Rauten gelegt sind. Die Kreuzungspunkte des Gitters sind von weissen leicht hingetupften Rosetten mit lichtblauem Mittelpunkt belegt; in der Mitte der Purpurrauten wiederum ist ein übereck gestelltes Goldquadrat aufgelegt.

Von den äußeren Ansatzpunkten des Umfassungsbogens zweigt je eine gelbbraune Halbpalmette ab, deren Blattlappen an der Spitze mit Braun umrandet sind, eine in Flächenprojektion schematisierte Wiedergabe einer in der Mitte gefalteten perspektivisch gesehenen Vollpalmette. Die äußerste Spitze der Halbpalmette läuft in einer feinen kalligraphisch bewegten Fadenlinie aus. Auf dem Scheitel jeder Halbpalmette steht ein nach innen gekehrter Watvogel, näher bestimmt eine Trappe. Der Körper des Vogels ist hellblau mit weiß er-

höhtem Schwanzgefieder; die langen Beine sind rot, ebenso der Schnabel und die Flügelspitzen. Vor dem Vogel wächst aus der Halbpalmette eine blaugrüne leicht hingetupfte Blattstaude mit roten Blumentupfen an der Spitze der Stiele.

Vatikan, Vat. lat. 3806, fol. 2b

(Taf. 2)

Inhalt: · CAN[ON] · PRIMUS · IN Q[UO] · IIII · (Kanon I²)
Tinte: wie fol. 2ᵃ
Kanonesbogen:

Höhe auf der Mittelachse: wie fol. 2a
Breite an der Basis: wie fol. 2a
Farbenschreibung:
Basen, Kapitelle und kleine Verbindungsbogen wie fol. 2a

Die Säulenschäfte sind hellgelb und durch braune Binnenzeichnung in der Art marmoriert, daß sie aus großen und kleinen Rundsteinen aufgemauert zu sein scheinen.

Die Randstreifen des Umfassungsbogens wie auf fol. 2a. Als Ornamentfüllung dient eine Fruchtguirlande. Diese besteht zunächst aus einer an den Seiten feinzackigen, schwarzbraunen Binnenmasse, die auf einem nur an den Rändern sichtbaren Goldgrund aufliegt. Auf der Oberseite dieser Masse liegen in rhythmischer Verteilung bunte Lancettblätter und Früchte. Die Guirlande besteht aus zwei symmetrischen nach oben gerichteten Hälften, die unter dem Scheitelpunkt des Umfassungsbogens mit einem großen gelben Apfel als »Schlußstein» zusammenstoßsen. Von derselben Größenordnung wie dieser Apfel sind die beiden blaßgelben, auf der Binnenseite mit lichtblauer, auf der Außenseite mit gelbbrauner Randfarbe modellierten Birnen, die unmittelbar über den Ansatzstellen des Umfassungsbogens angebracht sind. Zwischen diesen drei größeren Früchten sind Gruppen von je drei kleineren blaßgelben Früchten (Zitronen und Pfirsichen?) in der Weise eingesetzt, daß sie zusammen mit dem Mittelapfel die Guirlande in sechs gleiche Stücken zerlegen. Die Farbengebung der Blätter wechselt mit diesen Stücken folgenderweise von links nach rechts:

crèmeviolett/lichtblau/crèmeviolett/grün(!)/crèmeviolett/lichtblau

Auf den Halbpalmetten an der Außenseite des Umfassungsbogens sitzen Pfauen. Bei beiden sind Körper, Oberbeine, Hals und Kopf blau mit weißer Höhung. Der Schwanz hat ein mattgrünblaues

Binnenfeld, das von einem kräftigen Dunkelgrünblau umrandet ist; auf dem Binnenfeld sind drei lichte Pfauenfedern mit schwarzen Augen locker eingezeichnet. Die ursprünglich blaugrauen Flügel sind bei beiden Vögeln stark beschädigt. Die Beine und die Kronen der Vögel sind schwarz gezeichnet, die Schnäbel sind lichtgelb.

Vor jedem Vogel wächst aus der Halbpalmette ein einfacher blaugrün getupfter Laubzweig mit einem roten Blumentupfen an der Spitze.

Vatikan, Vat. lat. 3806, fol. 1a

(Taf. 3)

(Die Kanonestafel ist bei der Ablösung der Seite von einem Einbanddeckel stark beschädigt worden).

Inhalt: · CAN[ON] · X · IN Q[UO] · MAR[. . .] · LUC[AS] · P[ROPRIE] ·

Tinte: wie fol. 2a

Kanonesbogen:

Höhe auf der Mittelachse: 266 mm
Breite an der Basis: wie fol. 2a

Farbenbeschreibung:

Alles wie auf fol. 2b mit Ausnahme der Ornamentfüllung. Diese besteht aus einem mehrfarbigen Knickband auf schwarzem Hintergrund. Die von links aufsteigenden Felder des Knickbandes sind als belichtete, die nach rechts absinkenden als beschattete Flächen behandelt. Je eine aufsteigende Licht- und je eine absinkende Schattenfläche werden als koloristische Einheit behandelt, indem die beleuchtete Fläche eine lichtere, die beschattete dagegen eine dunklere Nuance desselben Grundtones hat. Nach diesem Grundsatz verteilen sich die Farben folgendermaßen, von links nach rechts beschrieben

lichtes feuerrot-klares rot/weißgelb-dunkelgelb/lichtblau-dunkelblau/mattgrün-dunkelgrün/lichtes feuerrott-klares rot/usw.

Es alternieren in dieser Weise durchgehend eine rot-gelbe und eine blau-grüne Farbengruppe. Auf dem Rücken des Knickbandes verläuft eine durchgehende, in der Mitte punktierte Doppellinie, die auf den rot-gelben Farbenflächen mit Dunkelgrün, auf den blau-grünen mit Feuerrot gezeichnet ist. Die Außenränder des Knickbandes sind weiß gehöht. Die schwarzen Dreieckflächen des Hintergrundes, die

bei jeder Ein-, bzw. Auswärtsbiegung des Knickbandes zum Vorschein kommen, sind mit halbkreisförmig gebogenen, in der Mitte punktierten weißen Doppellinien gemustert.

Vatikan, Vat. lat, 3806, fol. 1b

(Taf. 4)

Inhalt: · CAN[ON] · X · IN Q[UO] · IOHAN[NES] · PRO[PRIE] ·
Tinte: wie fol. 2a.
Kanonesbogen:

Höhe auf der Mittelachse: 247 mm
Breite an der Basis: 142 mm
Farbenbeschreibung:

Alles wie auf fol. 2 a mit Ausnahme der Ornamentfüllung. Diese besteht aus einem feinblättrigen Kranzgewinde, das auf einem nur an den Rändern zum Vorschein kommenden Goldgrund aufliegt. Auf der dunkelbraunen Binnenmasse des Kranzes sind kleine dreizackige Blätter nach einem symmetrischen Schema dicht aneinandergereiht, so daß sie die ganze Oberfläche des Kranzes beleben. Die Blätter geben den beiden Hälften des Kranzes eine Richtung von unten nach oben. Auf dem Rücken des Kranzgewindes sind sie weiß und laufen mit der Biegung des Bogens parallel. Vom Mittelstang aber zweigen sie nach rechts und links seithin ab und nehmen auf der einen Seite einen gelb-roten, auf der anderen einen blauen oder grünen Ton an. Bei jedem Viertelteil des Kranzes wechseln die Kontrastfarben die Seite. Es kommt in dieser Weise folgende farbige Gliederung der Ornamentfüllung zustande:

gelbrot	—	grün	—	gelbrot	—	grün
weiß	—	weiß	—	weiß	—	weiß
blau	—	gelbrot	—	blau	—	gelbrot

Der Farbwechsel geschieht nicht mit gerader, sondern mit schräger Flächengrenze. Oben in der Mitte des Kranzes sind die Grenzlinien mit zwei schrägen Goldstrichen angegeben.

Exkurse.

Kunstgeschichtliches zur Datierung der ersten acht Blätter im Codex Amiatinus.

Seit den berühmten Entdeckungen von P. CORSSEN[1]), G. B. DE ROSSI[2]) und F. J. A. HORT[3]) gehört es zum festen Landerwerb der Handschriftenkunde, daß der Codex Amiatinus 1 der Biblioteca Laurentiana in Florenz mit einer Bibel identisch ist, welche der Abt Ceolfrid zwischen 690 und 716 in dem northumbrischen Doppelkloster Jarrow und Wearmouth nach dem Vorbild von Cassiodors *Codex grandior* herstellen ließ. Problematisch blieb nur das nähere Verhältnis des Codex Amiatinus zum Codex. Corssen hatte als erster gesehen, daß die den Codex Amiatinus einleitenden Schmuckblätter die nächste Übereinstimmung mit dem Codex grandior zeigen, wie dieser von Cassiodor beschrieben worden ist. Man wußte auch durch Beda, daß der Codex grandior wirklich von Benedict Biscop, dem Vorgänger Ceolfrids, nach England gebracht worden war. Hatte Ceolfrid die betreffenden Schmuckblätter einfach aus dem Codex grandior herausgeschnitten und dem neugeschriebenen Codex Amiatinus einverleibt, um dessen Wert als Geschenk zu erhöhen, oder hatte er sie nur kopieren lassen? Mit anderen Worten: stellen die acht ersten Blätter in Codex Amiatinus spätantike Originale oder frühmittelalterliche Kopien dar?

Beide Auffassungen haben überzeugte Anhänger gefunden. Daß die Blätter einst dem spätantiken Codex grandior angehört hätten, ist zuerst von G. F. BROWNE behauptet worden, der sich als Kunsthistoriker an der von J. WORDSWORTH eröffneten Diskussion über

---

[1]) Die Bibeln des Cassiodorius und der Codex Amiatinus (Jahrbrücher für protestantische Theologie IX, 1883, s. 619—633), The Codex Amiatinus (The Academy XXXIII, 1888: 1, S. 239—241, 361) und Der Codex Amiatinus und der Codex grandior des Cassiodorius (Jahrb. f. prot. Theol. XVII, 1891, S. 611—644).

[2]) La Bibbia offerta da Ceolfrido abbate al sepolchro di S. Pietro (Al sommo pontefice Leone XIII. Omaggio giubilare della Biblioteca Vaticana, Roma 1888, Nr 5).

[3]) The Codex Amiatinus (The Academy XXXI, 1887: 1, S. 148—49, 414—415 und XXXV, 1889: 1, S. 41—43.

den Codex Amiatinus in The Academy beteiligte[1]). CORSSEN und HORT haben sich nach einigem Schwanken für die entgegengesetzte Auffassung erklärt: ihrer Meinung nach konnten die Schmuckblätter nur als englische Kopien verstanden werden[2]). Zu einer Verständigung zwischen den Gesichtpunkten der Bibelforschung und denen der Kunstgeschichte ist man damals nicht gekommen. In der Folgezeit haben die Kunsthistoriker, die sich zum Problem geäußert haben, sich meistens auf den Standpunkt von BROWNE gestellt: so H. HOWORTH[3]), E. H. ZIMMERMANN[4]), R. KÖMSTEDT[5]) u. a. H. J. WHITE dagegen, der 1902 vom Standpunkt eines Bibelforschers eine Zusammenfassung der Diskussion versuchte, neigt derselben Auffassung wie CORSSEN und HORT zu[6]). Die Absicht L. TRAUBES, den Codex Amiatinus vom Standpunkt der Paläographie zu behandeln,[7]) kam leider nicht zur Ausführung.

Indessen ist das Problem des Codex Amiatinus wieder in eine neue Phase eingetreten, nachdem Dom H. QUENTIN neue Argumente dafür hervorgelegt, hat daß die Schmucklage gleich alt wie die Handschrift und folglich englisch-frühmittelalterlich sei.[8]) Da die Kunstgeschichte sich bisjetzt nicht mit den Ergebnissen Dom Quentins auseinandergesetzt hat, wird es nicht ganz unangebracht erscheinen, an dieser Stelle einige kunstgeschichtliche Beobachtungen vorzulegen, welche die Auffassung dieses Forschers erhärten[9]).

---

[1]) a. a. O, XXXI, 1887: 1, S. 309—10, XXXIII, 1888:1, S. 307—308 und XXXIV 1888: 2, S. 89.

[2]) Siehe die oben S. 40, Anm. 2 u. 3 angeführte Literatur.

[3]) The Codex Amiatinus: its history and importance (The archaeological journal LXXII, 1915, S. 49—68).

[4]) Vorkarolingische Miniaturen, Berlin 1916, S. 110—114. In seiner ausführlichen Besprechung dieser Veröffentlichung in Repertorium für Kunstwissenschaft XLII, 1920, hat A. HASELOFF die Leichtfertigkeit beanstandet, mit der ZIMMERMANN die Amiatinus-Frage behandelt, ohne jedoch seine eigene Autorität für die eine oder die andere Aufassung einzusetzen.

[5]) Vormittelalterliche Malerei, Augsburg 1929, S. 69, Abb. 113.

[6]) The Codex Amiatinus and its birthplace (Studia biblica et ecclesiastica II, 1902, S. 273—308.

[7]) Gütige Mitteilung von Professor P. LEHMANN, München.

[8]) Mémoire sur l'établissement du texte de la Vulgate (Collectanea biblica latina VI), Rom-Paris 1922, S. 438—452. Zu beachten die daran sich schließende Diskussion in Revue Benedictine XXXVII, 1925, S. 139—150, XXXIX, 1927, S. 12—32, 261—266 und XL, 1928, S. 130—134.

[9]) Die jüngsten Beiträge zur Cassiodor-Forschung, F. MILKAU, Zu Cassiodor (Festschrift für E. Kuhnert, Berlin 1928) und A. VAN DE VYVER, Cassiodor et son oeuvre (Speculum VI, 1931) befassen sich nicht mit dem uns interessierenden Problem.

Die Farbpigmente, die auf dem Ezra-Bild, auf dem Plan des Tabernakels und in den Schriftrahmen fol. 3a—IVa verwendet sind, scheinen teilweise dieselben zu sein, wie auf den von allen als englisch-frühmittelalterlich angesehenen Kanonesbogen der Handschrift. Das Gelb fol. 3a—IVa ist jenes für die insulare Buchmalerei bezeichnende helle »Blütenstaubgelb», das, so weit ich das Material kenne, in der spätantiken Malerei nicht vorkommt.

Auf dem Ezrabild verrät sich der vorkarolingische Kopist 1) in der etwas mühsam nachahmenden Technik und Zeichnung, 2) in der mißverstehenden Ausdeutung der Schlagschatten, die zwischen den Beinen des Sitzenden zu einer Einsatzborte des Sitzenden und bei der Tintenflasche auf dem Boden zu einer zweiten umgekippten Tintenflasche umgedeutet erscheinen, 3) in der raumverneinenden Ausstreuung der Schreibutensilien des Arbeitstisches über die Bodenfläche (Unfähigkeit zum Stillebenerlebnis!) und 4) in der Stielbewegung und in den Blattformen der Ranke, welche die Schmalseite der Bank ziert[1]).

In Wirklichkeit dürfte also die kunsthistorische Analyse den von den Bibelforschern hervorgebrachten textkritischen, buchtechnischen und paläographischen Beweisgründen so wenig widersprechen, daß sie diese viel eher bestätigen. Mit CORSSEN, HORT und QUENTIN wird man die acht ersten Blätter im Codex Amiatinus für in Jarrow-Wearmouth zwischen 690 und 716 hergestellte Kopien nach der entsprechenden Schmucklage des Codex grandior halten müssen.

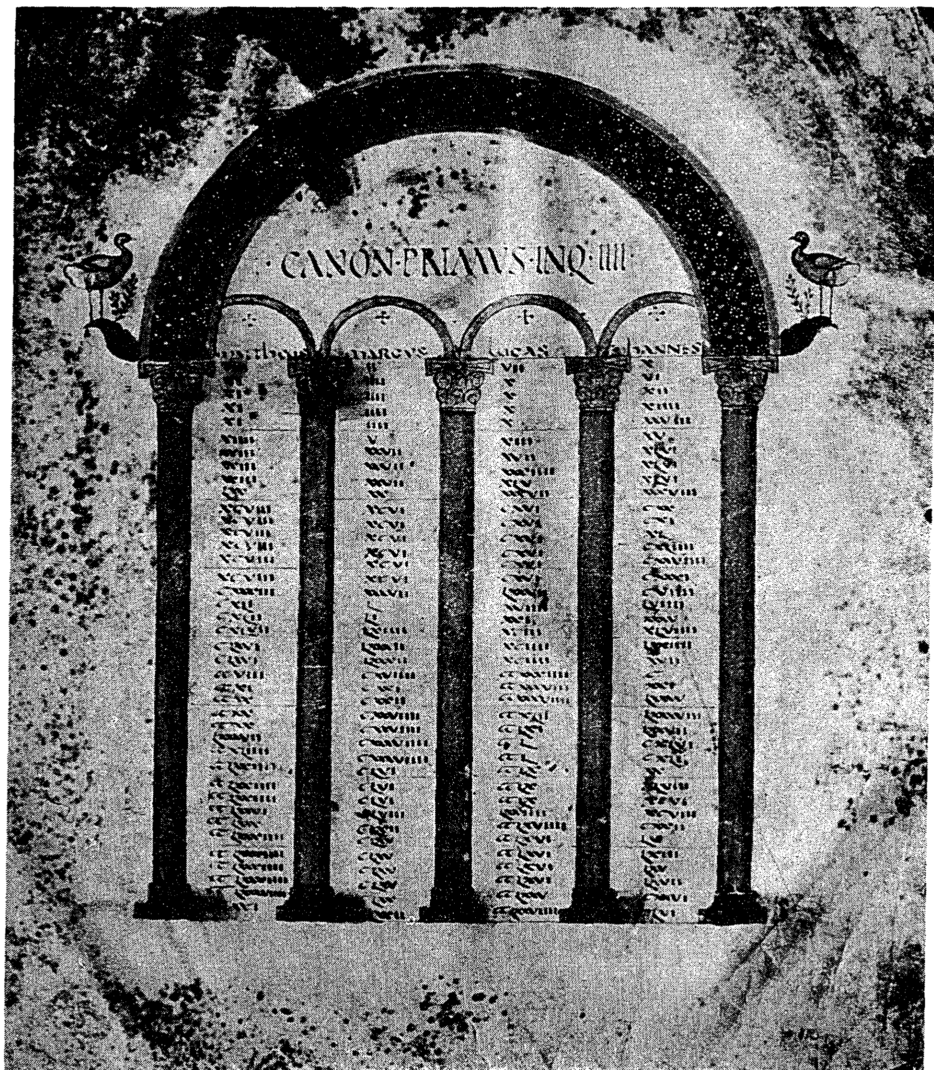
---

[1]) Ich bemerke nachträglich, daß schon A. BOECKLER (Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit [Tabulae in usum scholarum ed. I. Lietzmann 10] Berlin u. Leipzig 1930, s. 19—20) für die frühmittelalterliche Datierung der ersten acht Blätter im Codex Amiatinus eingetreten ist. Als Stilmerkmale des nordenglischen Kopisten nennt Boeckler beim Ezrabilde besonders »die stechenden Augen, die unregelmäßige Zeichnung der Gemmenborten, die schlecht gezeichneten Hände».

Verzeichnis der erwähnten Handschriften.

Tryckt den 27 dec. 1937.

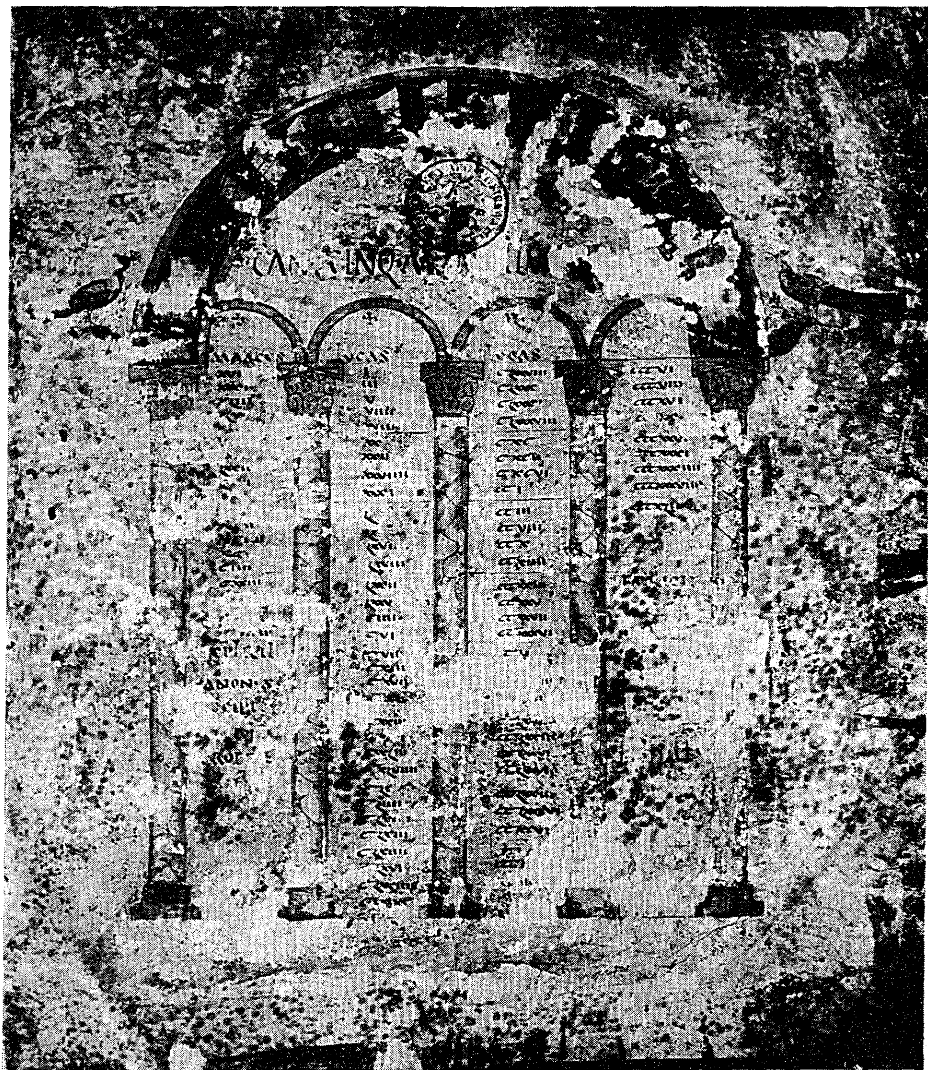
TAFELN



Vatikan, Biblioteca Apostolica, Vat. lat. 3806, fol. 2 a.
Italien, VI. Jahrhundert.



Vatikan, Biblioteca Apostolica, Vat. lat. 3806, fol. 2 b.
Italien, VI. Jahrhundert.



Vatikan, Biblioteca Apostolica, Vat. lat. 3806, fol. 1 a.
Italien, VI. Jahrhundert.

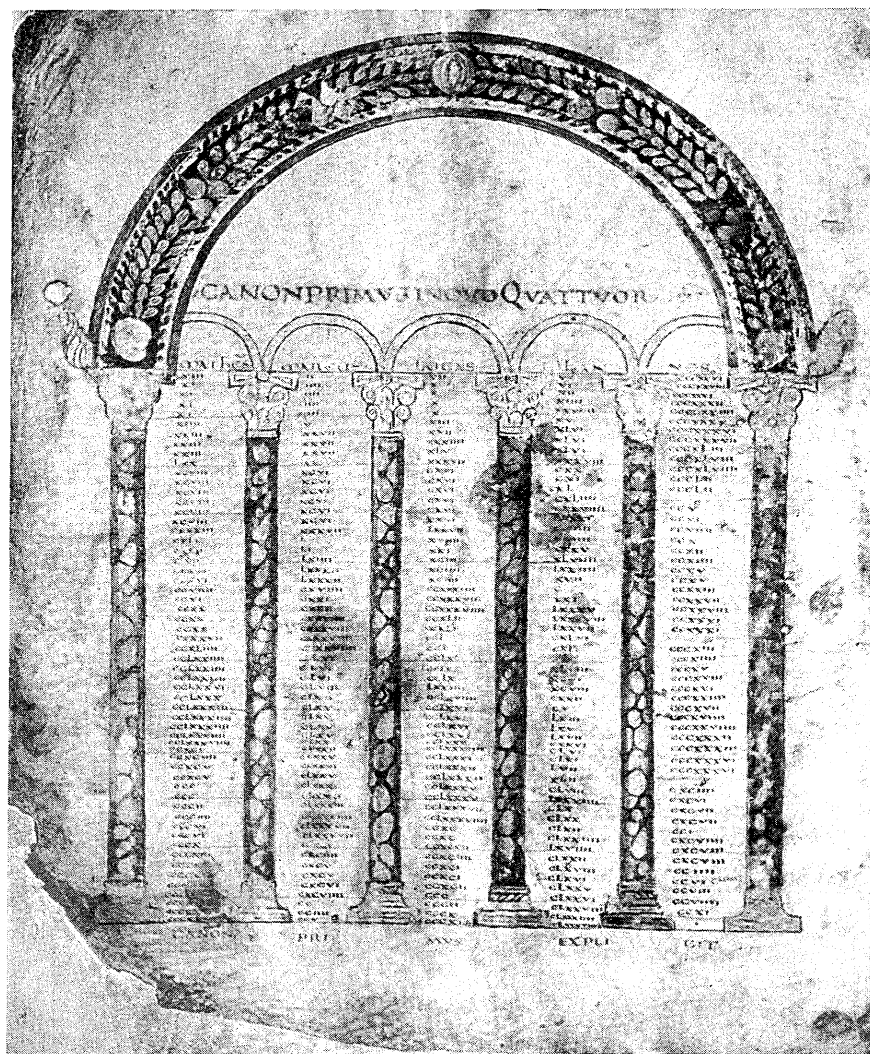


Vatikan, Biblioteca Apostolica, Vat. lat. 3806, fol. 1 b.
Italien, VI. Jahrhundert.

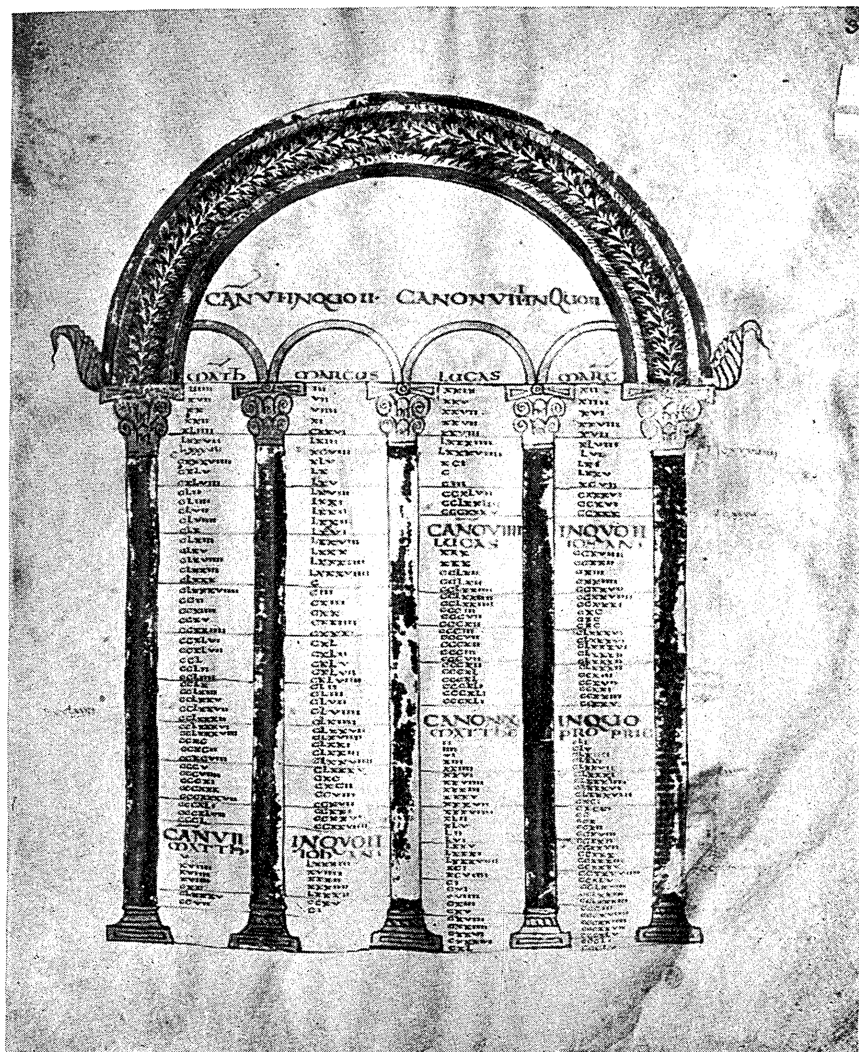
London, British Museum, Harl. 1775, fol. 6 b.
Italien, Ende des VI. Jahrhunderts.



London, British Museum, Harl. 1775, fol. 10 a.
Italien, Ende des VI. Jahrhunderts.



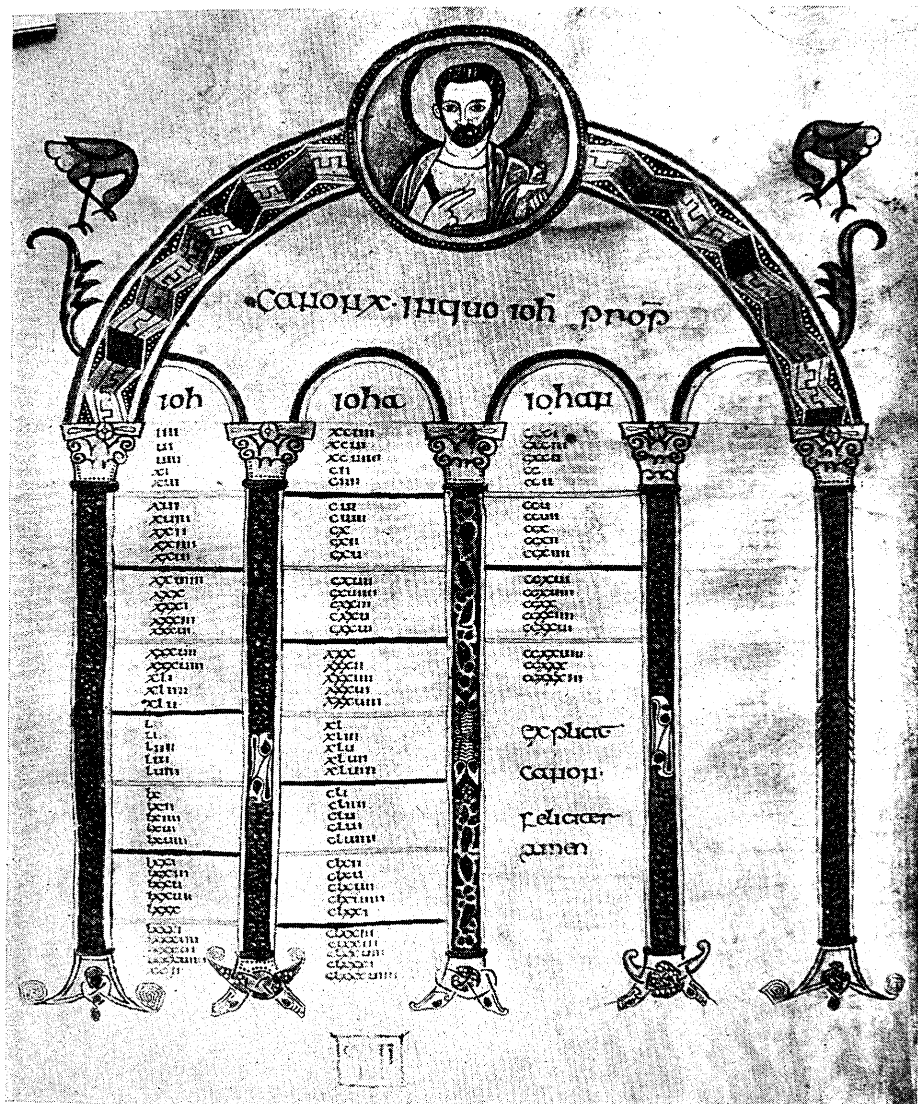
London, British Museum, Add. 5463, fol. 1 b.
Italien, a. 736—60.



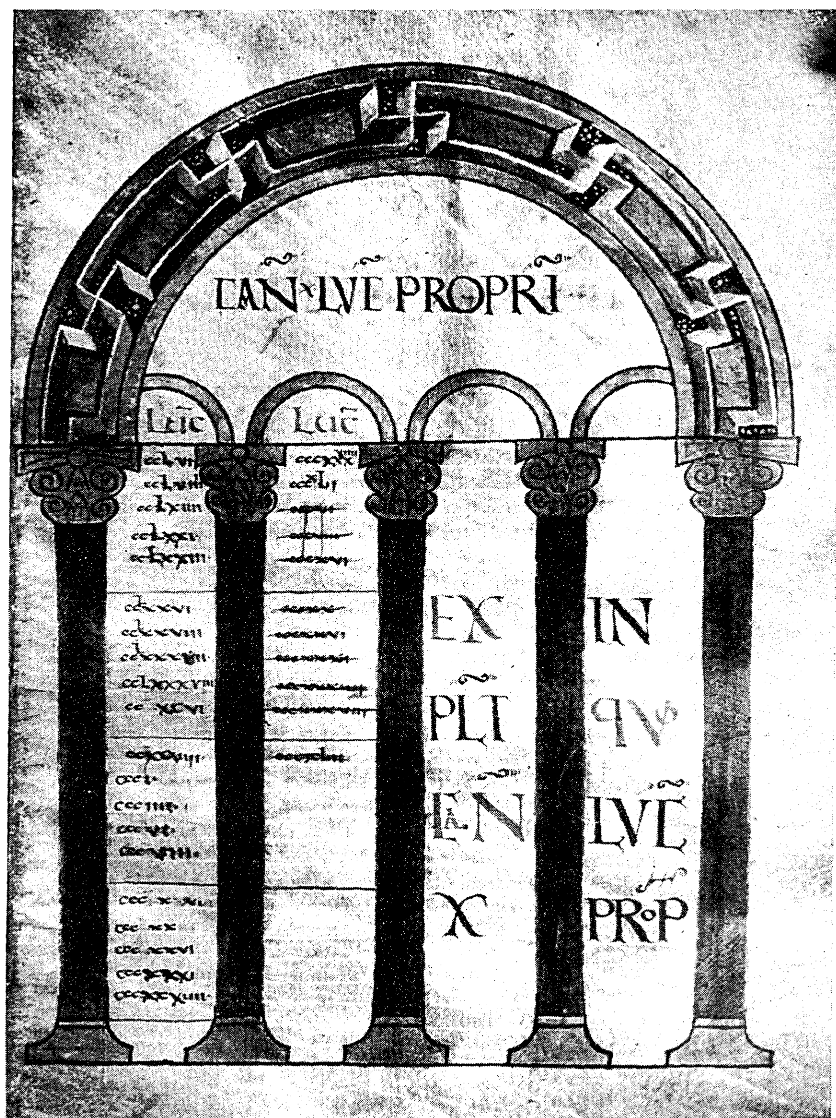
London, British Museum, Add. 5463, fol. 3 a.
Italien, a. 736—60.



Trier, Dombibliothek, Cod. 61/134, fol. 10 b.
Trier(?), Mitte des VIII. Jahrhunderts.



Trier, Dombibliothek, cod. 61/134, fol. 14 b.
Trier(?), Mitte des VIII. Jahrhunderts.



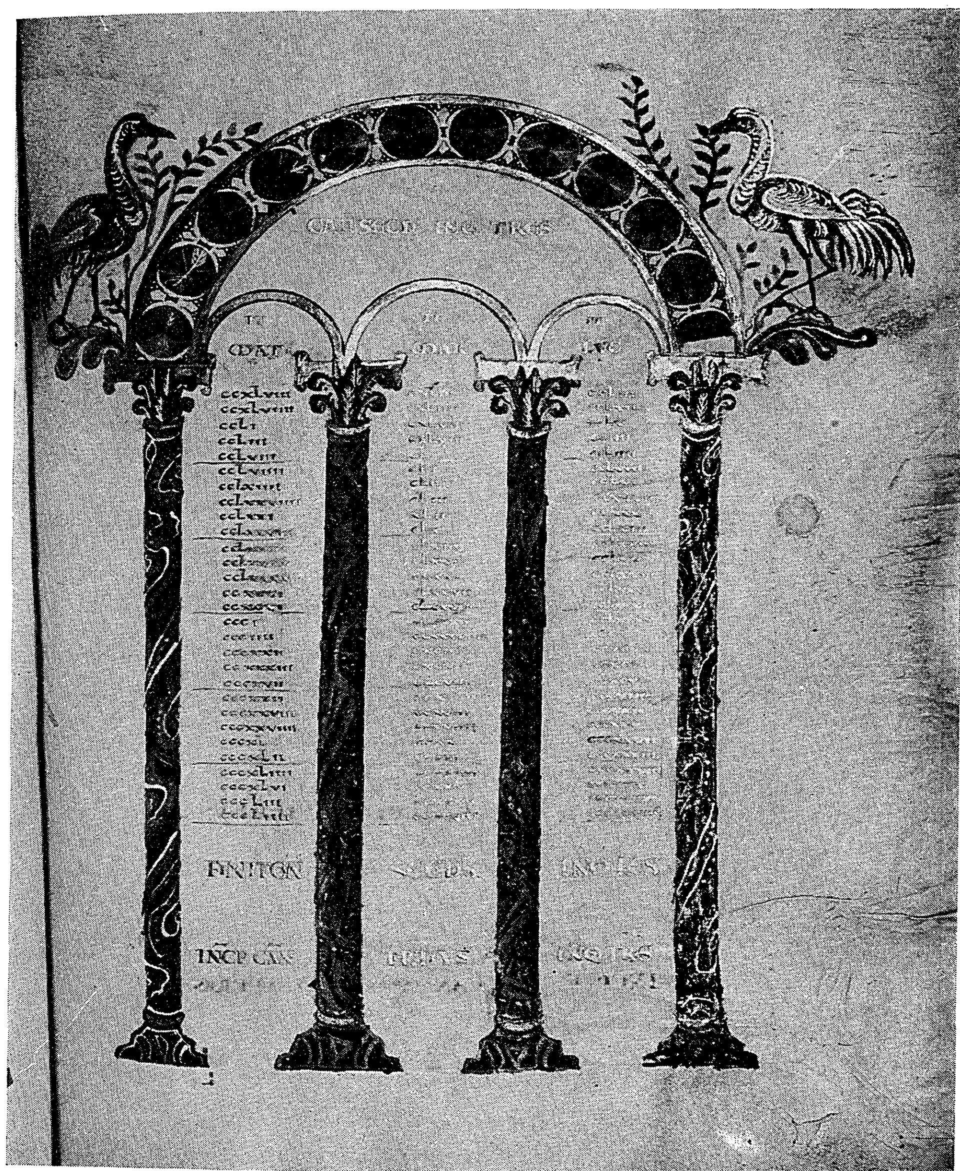
Gent, St. Bavo, Lebuinus-Evangeliar, fol. 35 a.
St. Omer um 800.



Gent, St. Bavo, Lebuinus-Evangeliar, fol. 31 b.
St. Omer um 800.

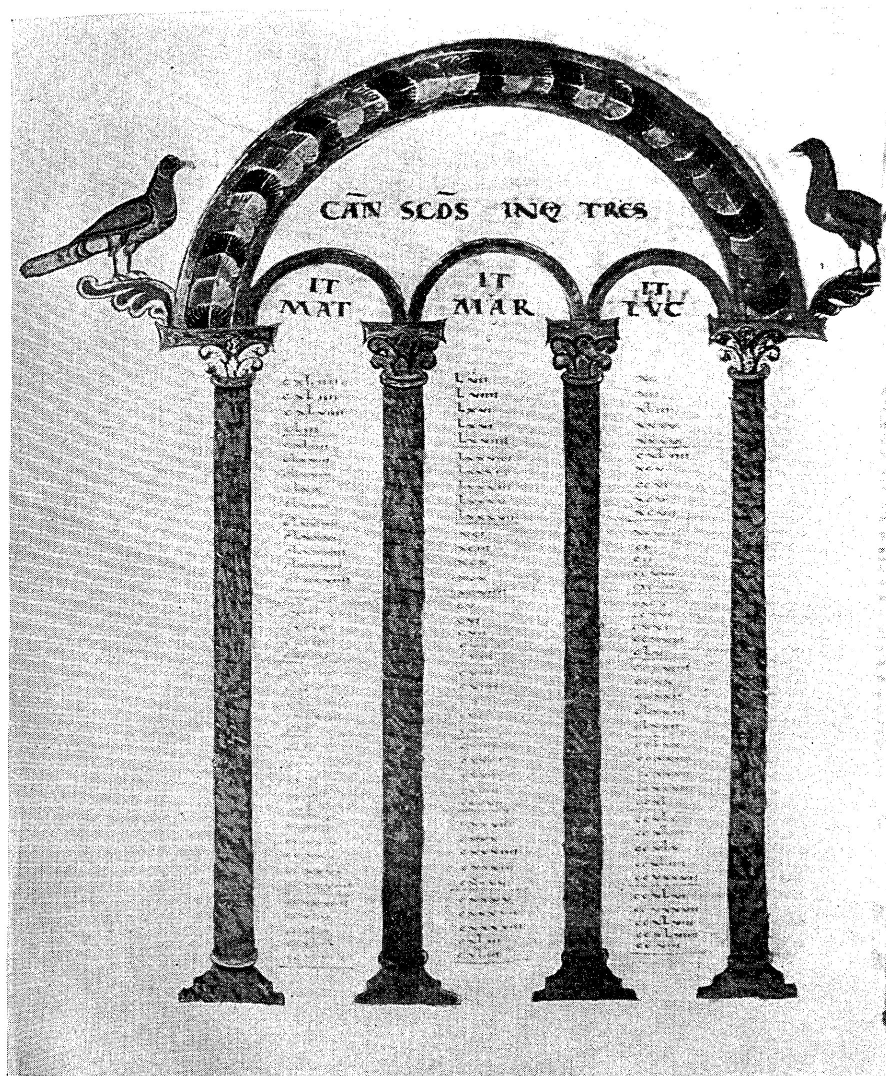


Le Puy, Bibliothèque du Chapitre, Theodulf-Bibel, fol. 250 b.
Orléans(?), Anfang des IX. Jahrhunderts.

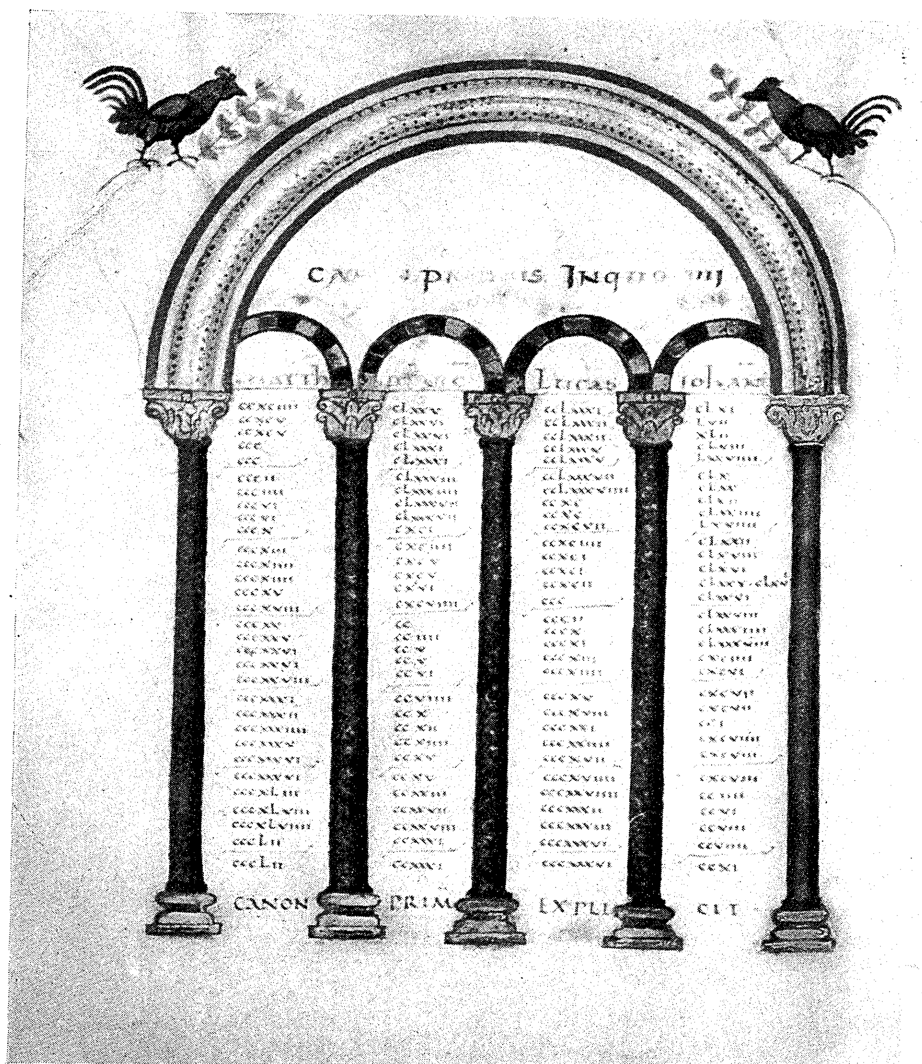


Le Puy, Bibliothèque du Chapitre, Theodulf-Bibel, fol. 252 a.
Orléans(?), Anfang des IX. Jahrhunderts.

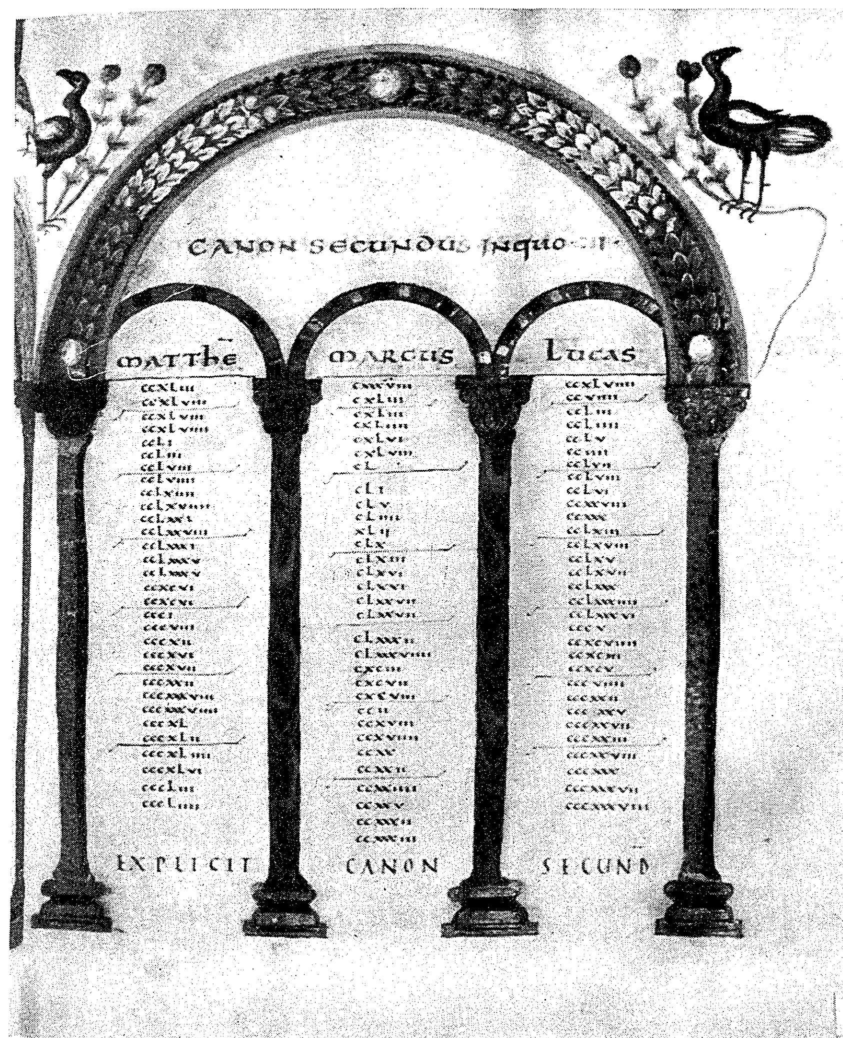
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 9380, fol. 252 a.
Orléans(?), Anfang des IX. Jahrhunderts.



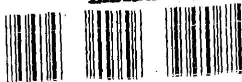
Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 9380, fol. 249 b.
Orléans(?), Anfang des IX. Jahrhunderts.



London, British Museum, Harl. 2795, fol. 9 b.
Frankreich, 1. Hälfte des IX. Jahrhunderts.



London, British Museum, Harl. 2795, fol. 11 a.
Frankreich, 1. Hälfte des IX. Jahrhunderts.



BR 65
.E9C28
N71

Nordenfalk, Carl
A. J.
Vier kanonestafeln eines spätantiken Evangelienbuches.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY



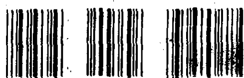
Nordenfalk, Carl
A. J.
Vier kanonestaf-
eln eines spätan-
tiken Evangelienb-
uches.

BR 65
.E9C28
N71

Nordenfalk, Carl
A. J.
Vier kanonestaf-
eln eines spätan-
tiken Evangelienb-
uches.



GÖTE
ELANDERS BOKT



GÖTEBORG 1937
...DERS BOKTRYCKERI AKTIEBOLAG